تصدير

ضرورة التراث

التراث فى أبسط رؤية يمكن أن ينظر بها الباحثون فى الألفية الثالثة له هو خلاصة إبداع الشعوب ومحصلة تراكم الخبرة فى التفاعل مع الحياة اليومية بتعقيداتها أو هو طرق ابتدعتها الثقافة للتعامل مع معطيات البيئة والإفادة منها أو على الأقل اتقاء مخاطرها أوتبرير ما يتعرض له الفرد من نوائب أو تفسير ما هو ملغز حوله ولا يقدر عقله على استيعابه، فأي ضرورة أكثر من هذا تدفع الإنسان الأعزل على اختراع سلاح يواجه به الحياة.

جاء التراث ليقدم حزمة من الحلول مقبولة من الجماعة الشعبية وطرائق للحياة تتوارثها الأجيال وتتعامل مع الكثير منها على انها حقائق مطلقة لا تحتاج إلى تبرير. فلا يوجد أقسى من عالم يحيا فيه الفرد أعزلاً من كل ما يحصنه من الغموض والعلاقات الاجتماعية التى يجد نفسه طرفاً فيها ولابد أن تستمر بها الحياة فيجد فى التراث ما يعينه على تحملها. وبهذا فإن ما ابتدعته الجماعة مثلاً من فنون قولية أو أدائية هى فى لبها طرائق للتعاطى مع الواقع وتيسير نقل الفرد من مرحلة إلى مرحلة فى حياته لتصاحبه منذ لحظة ميلاده معلنة وصوله إلى الدنيا بدقات الهون والأغاني التى ترحب به فى الحياة حتى تودعه إلى مثواه الأخير، فلا تتركه في أي مناسبة تمر بدورة حياته مهما طالت لنفسه يحيا منفرداً منقطع الصلة بتراثه مهما كان جنسه أو لونه أو طبقته الاجتماعية أو تعليمه.

وتظل المعتقدات الشعبية هي ذلك السؤال المحير، فهل هي ضرورة وما الذى يميز المعتقد عن غيره من موضوعات التراث ؟ الإجابة التى قد تصدم أصحاب دعوى الحداثة، التى يظنون أنها تقف على الطرف الأخر من التراث، هى نعم الاعتقاد ضرورة..حيث يقدم المعتقد فى كثير من الأحيان حل أسطوري يساعد على احتمال أعباء الحياة ومشاكلها ويقدم إجابات على اسئلة ملغزة وجد الناس انفسهم فى مواجهتها وقرروا أن يضعوا لها إجابات تنوعت بتنوع الثقافات وتعددها، فجاءت المعتقدات خصبة خصوبة خيال البشرية ومعبرة عن وجدان جمعي تخطى حدود المكان والطبقة والتعليم والنوع. وكم شغل المعتقد العلماء على اختلاف اتجاهاتهم فحاولوا وضع إطار لهذه الظاهرة التى تخترق كل الحدود، ألا وهي "الإعتقاد فى الغيب"، والنتيجة التى يمكن أن نستخلصها أن إستمراره وملازمته للإنسان فى كل زمان ومكان يشير بوضوح إلى ضرورته.

ومن نماذج تلك الإبداعات القولية "المثل الشعبي" الذى هو فى أبسط أشكاله حكمة مكثفة تفسر وتبرر وتقيم الحجة فى مختلف المواقف، بل وتضع للعلاقات بين الأفراد صورة نمطية يتناقلونها حتى اكتسبت شكل الحقيقة، فالأمثال الشعبية العربية التى تنمط لعلاقات القرابة بين الأفراد مثلاً كالعلاقة بالابن أو الحماة أو "السلايف" أو "أخت الزوج" أو الزوج أو الأخوة كاشفة للصورة الذهنية لكل طرف من أطراف العلاقة، فهل هى ضرورة؟ الإجابة بعد هذا الكم الهائل من الدراسات المتراكمة: نعم. فمن تشكلات العلاقات الاجتماعية يولد نمط ثقافى محدد فهمه ضرورة والتغافل عنه ضرر، وقياساً على النموذج السابق يمكن التعاطى مع أشكال الفنون والإبداعات التى تفرزها الثقافة كضرورة.

وعادات الشعوب هى ضرورة قصوي للعيش فى جماعة؛ فهي التي تخلق الرابط وتلزم الأفراد تجاه بعضهم البعض بأنماط من السلوك تعاقب من يتجاهلها أو ينكرها وتحقق الضبط الإجتماعى المطلوب للعيش فى جماعة، فأنت فرد فى المجتمع مادمت ملتزماً بعاداته وأعرافه وتخرج من مظلة حمايته إذا قررت تحديها.

والنموذج الصارخ لضرورة التراث يتجسد فى المعارف الشعبية ففى مجتمعات الندرة توفر المعارف التقليدية الحلول المعيشية التى لا حياة للإنسان بدونها، فهى طريقته لاستخراج المياة الجوفية والحفاظ عليها وتعظيم الإستفادة منها وتداوي أمراضه بمواد وأدوات من البيئة هى أقرب اليه من النمط الرسمي للعلاج وتمده بطرق للصيد والزراعة وتتبع أثر من مروا من أناس أو زواحف أو دواب وتمده بطرق وأدوات محلية لقياس ما تنتجه البيئة تتفق عليها أفراد الجماعة أو تخبره عن طرق لحفظ الطعام كالتجفيف أو التمليح أو التسكير علاوة على معارف خاصة باستخراج المواد الأولية للطعام من البيئة كالملح أو الزيوت... القائمة تطول لتشمل كل مناحي الحياة فى المجتمعات التقليدية، وهى معارف يمكن ان تعتبر فى بعض منها أساس لبعض الممارسات الحداثية فيمكن النظر إليها على أنها مرحلة من مراحل المعرفة الإنسانية التى تجاوزتها بعض المجتمعات ومازالت مجتمعات تقليدية تفيد منها وتحرص على تناقلها، بل إن كفاءتها فى بعض الأحيان أصبحت تجذب مجتمعات بعدت عن استخدام التراث فى الحياة اليومية؛ فظهرت فى الغرب اليوم صرخات تدعو إلى العودة إلى الطبيعة والطرائق التى أهملها الإنسان فى حياته.

فالتراث هو ذلك الصاحب الضرورة في رحلة الإنسان، يحاول أن يبتعد عنه متحصناً بالعلم والتكنولوجيا وكل مدخلات الحداثة فيحاصره فى أوقات الشدة ويستدعيه وتعينه الجماعة على الإستعانه به فيجيبه ويقدم له الإجابات التي إن لم تحل له المعضلات فإنها تبرر له وجودها فإشباع نفسي هو أضعف الإيمان.

ولعل فى اهتمام ثقافات تخطت قضية الانتفاع العملي بالتراث إلى الإهتمام به فى زمن الرفاهية والحداثة دليل على ضرورته لخلق التوازن النفسي وتحقيق الرابط الحيوي بين الإنسان ووطنه والذي أدركت الشعوب أهميته؛ مؤمنة ان الهوية الثقافية ليست ترفاً يمكن الاستغناء عنه وإنما هي ضرورة للعيش فى عالم انفتحت فيه السموات أُزيلت فيه الحدود الثقافية بتبادل ثقافي غير مشروط وفى كثير من الأحيان هو أيضاً غير عادل. وفي التسابق على تسجيل التراث لدى المنظمات الدولية من دول تركت التراث كطريقة حياة واستبدلته بطرائق عصرية من أساليب للتفاعل اليومي ونمط المأكل والزي وطرق التداوي فنجدها تحرص على إثبات حقها - المشروع - في طرائق الأجداد بل وتدعو المنظمات إلى مساعدتها على صون ذلك التراث وهى فى آخر الأمر طريقة لإثبات الحق في الهوية التي بات طمسها أمراً لا يمكن إنكاره.

فتجد الثقافات نفسها مضطرة إلى استنهاض عناصر كانت في وقت من الأوقات شديدة المحلية وتروج لها ترويج المؤمن الذي يدعو الأقوام إلى مشاركته الإيمان، فتجوب العالم تروج للبديل الآمن من التراث في كثير من ممارسات الحياة اليومية.

فإذا كان خلق التراث واستهلاكه ضرورة فإن تلك الضرورة تكون ملحة فى مجتمعات تعاني من مشكلات يمكن التعاطى معها من خلال التراث، فعادات ومعتقدات الشعوب وفنونها هي المدخل الضروري الذى لا غنى عنه فى الدول النامية وهو الملاذ من اغتراب تعاني منه دول استطاعت أن تجد لها مكاناً متقدماً في ركب الحضارة. فإذا كانت الحداثة ضرورة للعيش فى مجتمع اليوم بمتغيراته فإن التراث - بنفس المنطق - ضرورة لتثبت الإنسان على الأرض وهو عناية بالجذور التى نبت منها والتى هي ليست بالضرورة في كل الاحيان شديدة النقاء لكنها رابط في الإنفصام عنه مخاطرة كبرى.

د. نهلة إمام

كاتبة من مصر

الغلاف الأمامي

الشراكة في أداء النغم



عدسة: علي المحري / أرشيف الثقافة الشعبية

منذ البدايات الأولى، وفي ظل تشدد المجتمع الخليجي في الفصل بين الرجال والنساء تفرد مجتمع البحرين بانفتاح نسبي ملفت في وقوف المرأة إلى جانب الرجل مساندة ودافعة إلى تحقيق أصعب الأعمال ومشاركة إياه بشتى السبل الممكنة لتوفير حياة كريمة خلال تواجده على اليابسة أو خلال فترة غيابه لصيد اللؤلؤ في البحر. وقد استخدمت المرأة تلك العاطفة الأنثوية المشبوبة بالحب والاشتياق وبثتها في الأشعار والأهازيج لتحفيز الرجل على اجتياز الصعاب وتحمل المشاق.

وأعلى درجات مشاركة المرأة للرجل كانت في بيع المنتجات المنزلية في الأسواق الشعبية والمشاركة في سقي ورعاية المزروعات في الحقول والبساتين وفي صناعة منتجات النخيل وغيرها من المجالات التي لا تعد. إلا أن التجلي الأروع الذي حملته إلينا التسجيلات الحية بالصوت والصورة كانت في مشاركة المرأة للرجل في تكوين وإدارة فرق الفنون الشعبية النسائية لضرورات فنية تقبلها المجتمع بوعي واعتبرها جزءا من المشاركة الحياتية العامة.

وتظهر المرأة في كل فرق الفنون الشعبية النسائية إلى جنب الرجل بكامل حشمتها الأنثوية التي لا يظهر منها سوى الوجه إلا أنها في أوج أبهة لباسها الشعبي الزاهي الألوان والمطرز بالقصب مع ما لدى كل منهن من حلي. وتجيد المرأة في هذه الفرق النسائية الشعبية أداء مختلف الفنون الغنائية الشهيرة التي تؤديها الفرق الرجالية كفنون "الخماري" و"السامري" و"البستات" وغيرها من الفنون التي تحتاجها حفلات الأعراس والختان والأفراح الأخرى.

يأتي دور الرجل في هذه الفرق النسائة الشعبية مشاركاً لأداء دور محوري يقتضي حمل الطبل المصنوع من جذع خشب الساج، وهو خشب متين صلد ثقيل الوزن لا تستطيع حمله أية امرأة وأن تلعب به بخفة في ميدان العرض بسهولة كما يفعل الرجل. ويدخل الرجل إلى الفرقة النسائية الشعبية أيضا ليؤدي دور "صاقول" وهو القائد المحترف لفن "الصقل" على الطار وتقديم زركشات إيقاعية يتفرد بها بين فينة وأخرى خلال الأداء العام للفرقة. ولم تكن تخلو فرقة نسائية شعبية بحرينية أو كويتية من مشاركة رجل أو اثنين لأداء مثل هذه المهام.

في الصورة، على غلافنا الأول، فرقة نسائية شعبية لدار اسماعيل دواس تؤدي أحد الفنون يشاركها ضارب الطبل وضارب طار رئيسي إلى جانب رجال آخرين في مقابلهم لا يبدون في الصورة. وقد تم التقاط هذه الصورة خلال عمل ميداني لتوثيق بعض الفنون الشعبية بمدينة المحرق لفرقة اسماعيل دواس عام 2018.

علي يعقوب

الغلاف الخلفي

العبور بلاّ بلل...

في زمن شح الموارد، ما كان مفهوم "إعادة التدوير" مفهوماً رفاهوياً، بل كان حضوراً ضرورياً في حياة المجتمعات البسيطة، لا لأسباب فلسفية تتعلقُ بالبيئة والحفاظ على الموارد، أو الإفلات من دائرة الاستهلاك المفرط.. وإنما لدواعي الضرورة الحياتية، التي تفرضُ نفسها على الفرد والمجتمع، بوصفه مجتمعاً يفتقرُ للوفرة، ويحتاجُ لإعادة استخدام مختلف الموارد، وكل الأشياء القابلة لإعادة الاستخدام، حتى تستنفد قدرتها التامة على العطاء، حينها يتسنى لها الخروج من دائرة إعادة التدوير، لتصير إلى عدمها، أو الإتلاف النهائي.

في ذلك الزمن، بالغ البساطة، وما تسودهُ من أوضاع اقتصادية بائسة، كان لـ "الخيش" حضورهُ اليومي من حيث الاستخدام المجتمعي، فإلى جانب كونه الحافظ للحبوب المستوردة، كان يعادُ استخدامهُ بأشكالٍ مختلفة، بلغت في بعض الأزمنة، ليكون كفناً للفقراء المدقعين، ممن لم يمتلك أهلوهم كلفة شراء رقعة قماش، لتكفين الميت.

وكان الخيش، وهو نسيجٌ يمتازُ بمتانته وقوته، يستوردُ من الهند وباكستان، حيثُ يصلُ إلى سواحل الخليج العربي، محملاً بالأرز، وبعض الحبوب، والريان (الجمبري) المجفف، والخضار كالبصل مثلاً، مشكلاً أفضل حافظٍ لنقلها بكل ما تحتويه من حمولة تتجاوزُ الكيلوغرامات. ونظراً لمتانته، كان المجتمع المحلي يعيد تدويرهُ مرات ومرات. ومن أشكال إعادة التدوير تلك، ما تعكسهُ صورة الغلاف الخلفي لهذا العدد (49)، حيثُ يرتدي الصبي خيشاً للوقاية من زخات المطر، عبر جعل زاويتي الخيش الداخليتين تلتقيان، لتشكل وضعاً مثلثاً، أشبه برداء "دراكولا"، الأسطوري، يوضعُ على الرأس، ليقي لابسه زخات المطر أثناء تنقلاته بين المسافات القصيرة، وذلك نظراً لسماكة الخيش آنذاك، بحيثُ يتسنى للابسه أن يعبر تلك المسافات دون أن يتمكن المطر من التغلغل للطبقة الملامسة لملابسه، ما يبقي ثيابهُ جافة، بيد أن ذلك لا يطول، إذ سرعان ما يُغمرُ الخيش بالماء، ولا يعودُ صالحاً لأداء وظيفة الحماية من البلل. وكانت هذه الظاهرة شائعة أثناء ذهاب الطلبة إلى مدارسهم، أو أثناء تنقلاتهم السريعة بين البيت والآخر.

وفي السياق المحلي البحريني، كانت تسمى حمولة الخيش بـ "جواني العيش"، إذ تردُ من تلك البلدان بأوزان مختلفة، كان الشائعُ منها بالنسبة للخيش المحمل بالأرز، تلك التي تحتوي على أربعة أمنان من الأرز، أي ما يساوي بمقاييس اليوم، ثمانون كيلوغراماً من الأرز في الخيشة الواحدة تقريباً.

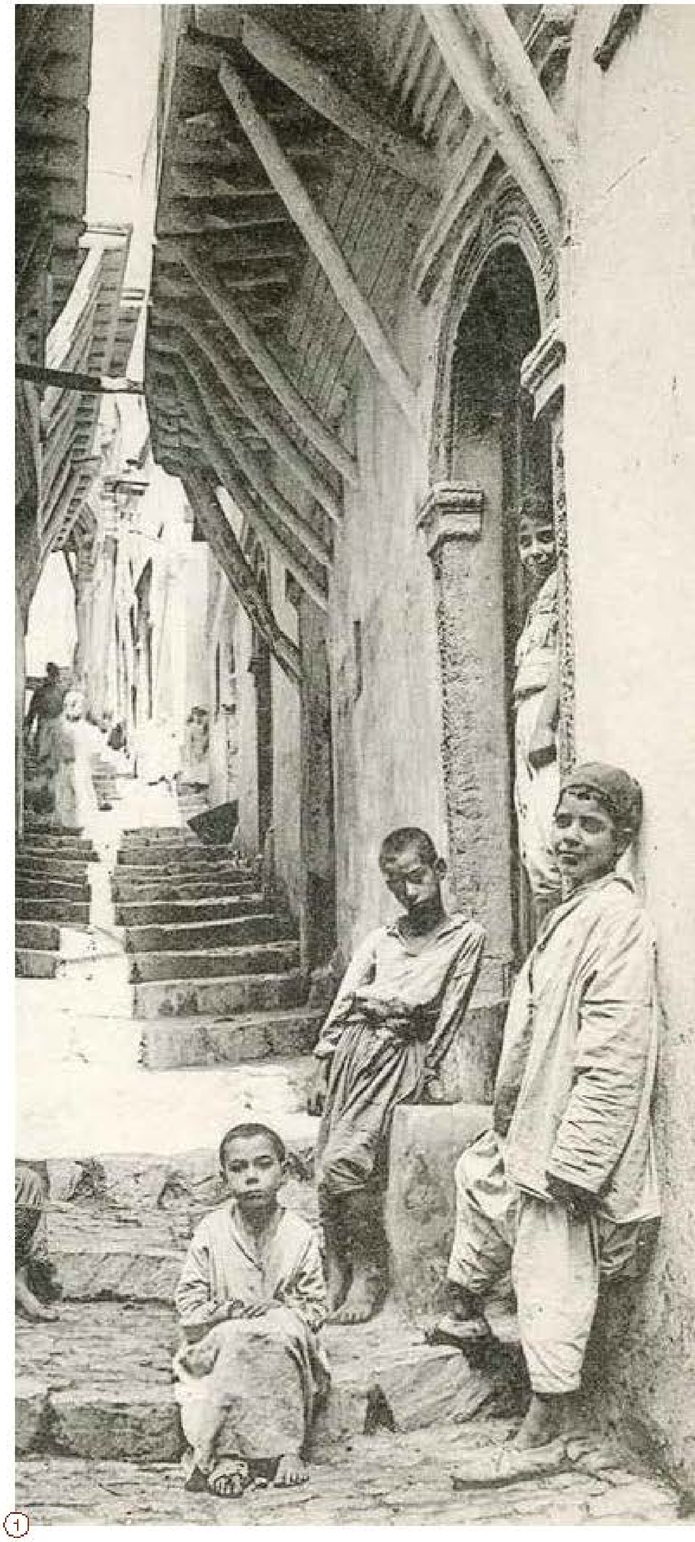
وتتفاوتُ مساحات الخيش، حسب محتوياته، بيد أن الشائع آنذاك، أن تكون "جواني العيش"، ذات مساحات طولية تتجاوزُ المتر وبعض المتر، فيما يتفاوتُ عرضها بين السبعين والثمانين سنتيمتر، وهذا ما يجعلها مناسبةً لتشكيل رداء، مضاعف الطبقات، للوقاية من البلل!

سيد أحمد رضا



عدسة: علي درويش

د. عبد العالي العامري - المغرب



الثقافة الشعبية والتفاعل المعرفي: بحث في الأسس العلمية

لقد ساهمت أبحاث كل من علماء النفس المعرفي والتطوري وفلاسفة اللغة وعلماء الأنثروبولوجيا المعرفية وعلماء اللغة ... إلخ[1]، من توضيح العلاقة المزدوجة بين الثقافة الشعبية والنظرية المعرفية، باعتبار الثقافة سواء كانت ثقافة شعبية أو ثقافة رسمية تؤثر بشكل مباشر وبطريقة فعلية في المعرفة التي يمتلكها الإنسان، الشيء الذي جعل المعارف الإنسانية تختلف من ثقافة إنسانية إلى ثقافة أخرى، كما أن هذه الثقافة لها تأثير واضح على المعرفة الاجتماعية التي يمتلكها الإنسان، حيث عرف البحث في العلوم الإنسانية تطورات معرفية نتيجة الثورة المعرفية التي اكتسحت مختلف المعارف الإنسانية، وفرض هذا الواقع المعرفي البحث في الثقافة والتراث الشعبي بمناهج وطرق علمية تواكب المعرفة الكونية.

(1)

ونتج عن ذلك، ظهور نموذج معرفي جديد يسميه توبي وكوسميدس (1992) النموذج السببي المندمج (integrated causal model)، لقيامه على اندماج المعرفة العلمية وعدم استقلالها[2]. وهو نموذج يسعى إلى أن يكون حصيلة تعاون بين عدد كبير من الباحثين العاملين في حقول مختلفة من حقول العلوم النفسية والاجتماعية وغيرها، خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين. وقد ارتبط هذا البعد التعاوني الجوهري باستكشاف الترابطات السببية الطبيعية التي تمكن من اندماج حقول علمية مختلفة، في إطار نظرية صورية شاملة للمعرفة مبنية على اندماج نتائج مختلف العلوم واتساقها، وليس على تصور يختزل الظواهر في بعدها النفسي أو الأحيائي.

وأمام هذا الإشكال المعرفي لابد من طرح الأسئلة الآتية:

- كيف يتم تشكل الصور الذهنية الثقافية لدى الإنسان؟
- ما هي آليات فهم الثقافة الشعبية؟
- ما طبيعة العلاقة بين الثقافة الشعبية والنظرية المعرفية؟
- كيف تؤثر الثقافة الشعبية على المعرفة الاجتماعية للشخص؟

أولاً: الصور الذهنية للثقافة الشعبية واكتسابها:

تشير الدراسات اللسانية التي اهتمت ببعض جوانب المعرفة الثقافية أن الإنسان يمتلك بنية ذهنية عبارة عن مجموعة من القوالب المعرفية يعبر فيها كل قالب معرفي عن الصور الذهنية للثقافة الشعبية وأشكالها المتنوعة وصورها المختلفة لدى الإنسان[3]. وهذا الأمر يدل دلالة واضحة على مدى أهمية الثقافة في بنينة المعارف الإنسانية وصورنتها في قوالب معرفية مؤمثلة. فالإنسان يشكل بواسطة الثقافة مدلولات عن الأشياء الخارجية الواقعة في محيطه الاجتماعي/ البيئي، ويفهم أشكالا ثقافية أخرى بواسطتها، ويحل شفرات عناوين ثقافات أخرى انطلاقا من معرفته المتجسدة. فالثقافة إرث إنساني مشترك، وشكل من الأشكال المعرفية التي تظل حاضرة في أذهاننا وذواتنا من خلال مركزيتها المعرفية في الذاكرة البشرية. وهذه الصور الذهنية التي يمتلكها الإنسان لها أساس أحيائي/ ذهني كامن في الجهاز التصوري للكائن البشري (الإنسان)، كما أن الجهاز البيولوجي للإنسان فهو مكيف بحسب ماهو موجود في بيئة ثقافية معينة، وهذا الأمر يساهم في خلق انسجام ثقافي/ بيئي. وهذا التفاعل بين مكونات الثقافة الشعبية والجهاز البيولوجي/ الذهني للإنسان، يجعلنا أمام تصور عام يوضح التفاعل بين هذه العناصر التي هي عبارة عن صور ذهنية ناتجة عن أنساق معرفية وإدراكية. ولتوضيح هذه المسألة المعرفية، نذكر بعض النماذج المركزية للثقافة الشعبية وتمثلاتها المعرفية لدى الإنسان في ما يلي:

- الصور الفولكلورية بكل تلويناتها من أهازيج جماعية ذات طابع شعبي وفرجوي، التي تظل راسخة في أذهان الإنسان على مر السنين.
- الصور الفرجوية التقليدية التي تأخذ من المساحات الفارغة فضاءات دائرية.
- صور الثقافة المادية واللامادية.

وفي ما يتعلق بمسألة اكتساب النماذج الثقافية، نجد أن هناك آليات معرفية وشبه هندسية يمتلكها الإنسان تجعله يدرك هذه النماذج الثقافية بكيفية واضحة، وتوفر له صورة للتمثيل البصري لترميز خصائص هذه النماذج الثقافية وهندستها الشيء الذي يمكن الإنسان من تعيينها وصورنتها في قوالب معرفية قابلة للملاحظة والتأويل المعرفي. كما أن عملية الاكتساب هذه النماذج النواة الكامنة في الذهن البشري الذي يقوم على عنصر الإدراك ومجموعة من الآليات النفسية المتطورة لتحليل هذه النماذج النواة، المثلة في النسق العصبي، هي آليات تشكل أساس الهندسة المعرفية والذهنية لدى الإنسان وتتصف بمحتويات بنيوية غنية ومتخصصة وظيفيا لإنتاج سلوكات ونماذج ثقافية. فهذه النماذج تكون فطرية غير ناضجة الأمر الذي يجعل الإنسان

يكتسب هذه النماذج وفق النسق الثقافي السائد في محيطه / مجاله السوسيوثقافي، نظرا لتعدد المجالات السوسيوثقافية التي يحيا فيه الإنسان. وذلك لتحقيق نوعا من الانسجام المعرفي والثقافي بين ذات الفرد (الإنسان) والنماذج الثقافية المكتسبة، لكون مسألة الانسجام الثقافي تبقى ضرورة ملحة في كل العمليات المعرفية التي تخضع لمسألة الاكتساب المعرفي.

ثانياً: آليات فهم الثقافة الشعبية:

من بين آليات فهم الثقافة الشعبية، نجد ما يلي:

1) عنصر الإدراك:

يعد عنصر الإدراك من بين المفاهيم الجوهرية التي ترتبط بمنتج الخطاب في البيئة الشعبية الثقافية ذات الطابع الشعبي[4]، إذ يعتبر عملية معرفية يعتمد عليها في تشكيل التمثلات الذهنية Mental Representation حول الأشياء / الجواهر الشعبية الموجودة في العالم الخارجي، ليتمكن من تنظيمها على شكل معرفة حسية ومجردة يعالجها الدماغ بطريقة حاسوبية، باعتباره آلية معرفية بها ندرك ذواتنا وتتمثل العالم من حولنا ونفهم مفاهيمنا الأكثر تجريدا، ومن هنا، فالإدراك ظاهرة تصورية، يتجلى في سلوكنا وفي أعمالنا الرمزية وفي تعبيراتنا وفي الأنظمة الأخرى التي يخلقها (أو يبتدعها) الإنسان. وقد أضحى الإدراك أساس كل المعاني والأفكار والتمثلات.

وعمل علماء الأنثروبولوجيا على إعطاء الإدراك مكانة هامة بالإدراك لدى الإنسان. فلا معنى للأشياء خارج إدراكنا لها، ومقولتنا لها، هذه المقولة المرتبطة بنظامنا التصوري ونظامنا الثقافي وبوجودنا المتجسد. فالذهن البشري يقوم على عنصر الإدراك ومجموعة من الآليات النفسية المتطورة لتحليل المعلومات، الممثلة في النسق العصبي، وهي آليات تشكل جوهر الهندسة الذهنية لدى الإنسان وتتصف بمحتويات بنيوية غنية ومتخصصة وظيفيا لإنتاج سلوكات تتعامل مع مشاكل تكيفية مثل اكتساب اللغة، وانتقاء الزوج، والعلاقات الأسرية والثقافية، والتعاون، ومعطيات الثقافة البشرية. وليس للغياب الظاهر لبعض مظاهر هذه الهندسة الذهنية لدى الإنسان عند ولادته أي علاقة بما إذا كانت تشكل فعلا جزءا من الهندسة المذكورة، كما افترض النموذج المعيار بناء على تصورات ساذجة ومغلوطة مستقاة من نظريات التطور المتجاورة.

إن من مكتسبات العلم المعرفي الحديث الجوهرية، أن الذهن / الدماغ البشري يقوم على مجموعة محدودة من الأنساق أو القوالب أو الملكات المعرفية التي تحلل مختلف أنماط المعلومات وترمزها وتشكل في مجموعها العدة الأحيائية التي تضمن بلورة العمليات المعرفية ومردوديتها وتضافرها في تكوين تصور موحد للعالم لدى الإنسان. فهندسة الذهن الوظيفية قائمة على مثل هذه الملكات المعرفية المتمايزة التي تمتلك كل واحدة منها بنيتها الخاصة ومبادئها النوعية، وليس على مبادئ أحادية (أو موحدة) للتعلم والتلاؤم والتمثل والتجريد والاستقراء والاستراتيجيات المعرفية المختلفة، تنطبق على منبهات مختلفة لإنتاج معرفتنا بسلوك الأشياء في العالم،... إلخ[5].

2.2 الذاكرة

تقوم الذاكرة بدور كبير في حفظ وتخزين واسترجاع المعارف الثقافية الكامنة في ذهن / دماغ الإنسان، كما تضطلع بدور تشفير المعلومات الثقافية بعد إدراكها لتصبح ذات مدلولات خاصة. فللإنسان ذاكرة لها سعة غير محدودة، تحتفظ بالمعلومات الثقافية لمدة طويلة. واكتساب الصور الثقافية لدى الإنسان يمر بمراحل عدة، وهي كالآتي:

- مرحلة حفظ وتخزين المعلومات
- مرحلة تشفير المعلومات
- مرحلة استرجاع المعلومات

وعادة ما يتم توظيف مفهوم الذاكرة الشعبية للدلالة على المعلومات والمعارف الثقافية المكتسبة والكامنة في ذهن الإنسان. فهناك عدد من المناطق

الدماغية المستقلة، كل واحدة تختص، بمظهر بصري معين، كالحجم والحركة واللون والعلاقات الفضائية، وتتفاعل فيما بينها عبر وجاهات محددة.

ثالثاً: العلاقة التفاعلية بين الثقافة والنظرية المعرفية

هناك علاقة تفاعلية بين الثقافة والنظرية المعرفية ذات الطابع الإدراكي. فالعوامل الثقافية يمكن أن تؤثر بها العوامل الثقافية على مظاهر متعددة للمعرفة تتضمن الذاكرة والاستدلال، والنمط التفسيري، وبنى المعرفة.

يرى الفيلسوف دانيال دينيت[6] (1995)، ص 340، في كتابه: فكرة داروين الخطيرة Darwin's Dangerous Idea أن ما نكونه من معارف ثقافية يرجع إلى حد كبير إلى صنف الثقافة التي صنعتنا، كما أن البشر يتأثر كثيرا بالثقافة السائدة في مجتمعه أو عشيرته أو قبيلته وبيئته وبالثقافة التي ترسخت لديهم. ومن تجليات هذا التأثير، نجد أن رؤى العالم ومسائل الاعتقاد والقصد، تختلف من شخص إلى آخر، ومرد هذا الاختلاف يعود أساسا إلى الاختلاف الثقافي بينهم، وهذا الأمر ينعكس على الفكر والسلوك الإنساني المختلف أيضا.

ولقد أشار عالم الأنثروبولوجيا المعرفية داندراد (1995)[7] إلى أن البيئة الثقافية التي يحيا فيها الفرد / الشخص لها تأثير على محيطه وعلى المعرفة البشرية أيضا.

واقتضى البحث المعرفي الانتقال إلى البراد يغم العلمي نظرا لتداخل الثقافة مع العلم، وأصبحنا أمام مكون جديد أفرزته الظروف العلمية متعددة يتمثل في علوم الثقافة، هذا المكون عبارة عن بوثقة تضم علوما متعددة تجمعها علاقات تفاعل. فالحضارة الإنسانية لا تغدو أن تكون حصيلة الانسلاخات المتلاحقة التي تراكمت عبر تفاعل الثقافات بعد انصهار بعضها في بعض بموجب قانون الحلول والتجاوز[8]. نحن نعيش في مرحلة ما بعد الحداثة تتسم بتداخل الاختصاصات وغياب ذلك التباعد الشكلي الذي ميز البراد يغم الكلاسيكي قبل ظهور التقنية وعصر الرقمنة. فبطء تقدم العلوم الاجتماعية في السابق هو عدم اهتمامها بالروابط المنطقية التي تربطها بباقي المجالات الأخرى، أي بربط موضوعها سببيا بشبكة المعرفة العلمية الواسعة. ويتعلق هذا البراديغم العلمي المتطور القائم على أساس تداخل الاختصاصات المعرفية في إطار علوم الثقافة ما سمي في علم الأحياء بحجة التصميم[9] أو تفسير الصميم المعقد، نظرا لتصميم الحياة البشرية بصورة غنية ومعقدة.

رابعاً: الثقافة والمعرفة الاجتماعية

تنبني المعرفة الاجتماعية / الثقافية على عدد من الأنساق، من أبرزها أنساق ذات طابع إدراكي حركي ترتبط بتخصصات دماغية في الإدراك الاجتماعي، وأنساق ذات طابع تصوري. وهي أنساق تتفاعل في ما بينها لتغذي مضمون المعرفة الاجتماعية / الثقافية وتخدم وظيفتها في تحليل ما لا حصر له من ظواهر التفاعل الاجتماعي والثقافي وتنظيمه. لنأخذ مثلا:

تصور الشخص

من الأوليات المركزية التي تقوم عليها المعرفة الاجتماعية تصور الشخص (person)، لكون العناصر الأساسية في المعرفة الاجتماعية هي الأشخاص في التفاعل الاجتماعي / الثقافي. وتتعلق المعرفة الاجتماعية بأسئلة، مثل: من هو؟ وماهي علاقة هذا الشخص بي وبالآخرين؟

ويبدو أن مثل هذه الاعتبارات ترتبط، كما هو الحال بمبادئ لغوية وثقافية تمكن الطفل من تعلم المواضعات الثقافية الخاصة التي ينشأ فيها.

خاتمة

نخلص في هذا الإطار إلى البرهنة على امتلاك الإنسان بنية ذهنية تمكنه من تمثل العالم وما يدور في فلكه وما يتضمنه من صور وأشكال معرفية، من خلال

مجموعة من الآليات أو الميكانيزمات التي تساعده على مسألة الكشف والفهم والبناء والاستنتاج. فالثقافة الإنسانية بشقيها الشعبي والرسمي في أساسها مجموعة من المعارف الإنسانية، لذلك لها علاقة تفاعلية بينها وبين النظرية المعرفية المؤسسة لها إبستيمولوجيا وعلميا. كما أن اكتساب النماذج الثقافية يتم بصورة مطردة لكون الإنسان يمتلك بنية ذهنية معقدة نظرا لحجة التصميم المعقدة لديه.

- **الهوامش**

1. اتجه البحث في إطار العلوم الإنسانية إلى الانفتاح على العلوم المعرفية، كعلم النفس المعرفي والفلسفة المعرفية واللسانيات المعرفية...للإجابة عن أسئلة كان شبه مغيبة في السابق، نظرا لتبنيها منهجا تفسيريا.
2. انظر توبي وكوسميدس (1992)، صص.21 -22.
3. 3. تعتبر الثقافة الشعبية معنية إلى أقصى حد بهذه التحولات المعرفية التي تسعى في عمومها إلى بلورة ما أصبح يعرف اليوم نظرية صورية للمعرفة (formal theory of cognition) وضمنها المعرفة اللغوية والثقافة الشعبية، لكون مكونات الثقافة الشعبية من عادات وتقاليد وصور فولكلورية ...إلخ، ماهي إلا عناصر لها أساس أحيائي / ذهني كامن في الجهاز التصوري للكائن البشري (الإنسان)، كما أن الجهاز البيولوجي للإنسان فهو مكيف بحسب ماهو موجود في بيئة ثقافية معينة، وهذا الأمر يساهم في خلق انسجام ثقافي/ بيئي. وهذا التفاعل بين مكونات الثقافة الشعبية والجهاز البيولوجي/ الذهني للإنسان، يجعلنا أمام تصور عام يوضح التفاعل بين هذه العناصر التي هي عبارة عن صور ذهنية ناتجة عن أنساق معرفية وإدراكية.
4. انظر العامري عبد العالي، (2017).
5. انظر محمد غاليم (2008)، ص.9.
6. دانييل دينييت (1995)، ص340.
7. انظر داندراد (1995).
8. المسدي، عبد السلام (2010)، ص 106.
9. يرى بنكر وجاكندوف (2005) أن افتراض التكرار فقط مخالف لموقف تشومسكي السابق، القائل إن اللغة قدرة معقدة يختص بها الدماغ البشري وحده. فاللغة عند بنكر وجاكندوف نسق أعقد ولا يمكن اختزالها في نسق التكرار فقط، فهي تخضع لعملية التكيف، فتصميمها وبنية مكوناتها دليل على أنها خضعت، كغيرها من الأنساق الأحيائية، لانتقاء طبيعي عبر سلسلة التطور لتسهيل التواصل بين البشر. فاللغة نسق أعقد بكثير، فعملية الضرب أو حل المسائل الرياضية، ولعبة الشطرنج مثلا، هي خصائص معرفية معقدة لا يمارسها إلا الجنس البشري، فاللغة هي الأخرى خاصية معرفية خاصة بالجنس البشري.

- وبخصوص البنية التصورية التي يمتلكها الإنسان، مختلفة تماما عن الحيوانات، وإذا كانت موجودة لديها، فإنها تمارس بشكل بدائي، وبطريقة غير منظمة، ولا تخضع لعملية التسلسل الاجتماعي ولا النسق الثقافي. وفيما يخص إنتاج الكلام، تعتبر القدرة على المحاكاة الصوتية لدى الإنسان مكونا ضروريا للقدرة على اكتساب معجم اعتباطي مشترك، يعد بدوره مركزيا في القدرة اللغوية. لكن المحاكاة والتعلم الصوتيين ليسا خاصين بالإنسان، وهناك قدرات محاكاتية غنية ومتنوعة لدى ثدييات أخرى (كالدلافين) وبعض الطيور (كالببغاء) التي تعبر عن قدرة محاكاتية صوتية متطورة.
- والجدير بالذكر أن الإنسان يمتلك النسق اللغوي، باعتباره ملكة لغوية تخضع لعنصر التكيف، ولا يمكن تلخيصها أو اختزالها في مبدإ التكرارية أو الإبداعية، فهي نسق أعقد من ذلك.
- ويمكن أن تكون أيضا من مظاهر ملكة اللغة بالمعنى الواسع خاصة بالبشر، لكنها جزء من نسق يتعلق بالتفكير غير اللغوي بصدد العالم، عوض تعلقها باللغة في حد ذاتها.
- والواقع أن الذهن البشري قادر على إعطاء أوصاف لا يمكن أن تأتينا من المكونات اللسانية الأخرى كالتركيب أو الصرف، بل إن العنصر القوي في بناء هذا الأمر يأتي من التصورات، فاللغة في هذا الإطار تكون عنصرًا مساعدًا ووسيلة للفكر من أجل فهم المعنى. وفي هذا الصدد، نفترض تبعا لـ: جاكندوف Jackendoff (2002) أن الصورة اللغوية تقدم وسيلة للفكر ليكون في متناول الوعي. فإذا لم تكن مستعدًا للتعامل مع اللغة والذكاء والوعي والتفاعل الاجتماعي والثقافي، فإنك لن تفهم المعنى.
- وينحو جاكندوف دائما إلى محاولة تفسير سيرورات الإدراك البشري وعلاقته بالسلوك اللغوي اعتمادًا على نظريات علم النفس المعرفي، حيث يعتمد على القيد المعرفي الذي يتلخص في وجوب افتراض مستويات للتمثيل الذهني، تتضافر فيها المعلومات القادمة من أجهزة بشرية أخرى مثل جهاز البصر، والجهاز الحركي، والأداء غير اللغوي، وجهاز الشم. وبدون افتراض هذه المستويات التمثيلية، يستحيل أن نقول إننا نستعمل اللغة في وصف إحساساتنا، وإدراكاتنا، وتجاربنا المختلفة بوجه عام.
- وتؤكد هذه المقاربة أن لكل معاني الألفاظ في اللغة دلالة معجمية، وهي دلالة نابعة من المستوى التصوري الذي يعمل على

أ.د. محمد العمارتي - المغرب

الأزجال الأندلسية بين العميدين محمد بنشريفة والمستعرب إميليو غارثيا غوميث (قراءة في الحصيلة والرؤى)


إميليو غارثيا غوميث

تطمح هذه الدراسة إلى إقامة معرفة بعالمين كبيرين في مجال الدراسات الأندلسية، الأول ينتصر للمدرسة العربية في إطار اشتغالها بالتراث الأندلسي (الأندلسيات)، والثاني يستند إلى مرجعيات غربية تؤطرها رؤى وتصورات وزوايا نظر استعرابية إيبيرية. الأول هو العلامة المغربي الدكتور محمد بنشريفة عميد الدراسات الأندلسية، والثاني الدكتور إميليو غارثيا غوميث Emilio García Gómez عميد الدراسات الاستعرابية الإسبانية وشيخها في العصر الحديث.

وتجسيدا لما قاما به من أدوار علمية كبرى ورائدة في مجال خدمة التراث الأندلسي في تجلياته المتعددة وتمظهراته المتنوعة ستنصرف هذه الدراسة إلى إبراز حجم مساهماتهما العلمية الوازنة في مبحث علمي مخصوص ومحدد ألا وهو مبحث الأزجال الأندلسية.[1]

إذ بين العلامة الدكتور محمد بنشريفة والمستعرب الإسباني غارثيا غوميث علامات تقاطع وتماه كبيرة وبارزة، ونقط التقاء عديدة متنوعة تقربهما أكثر مما تبعدهما، وتجمعهما أكبر مما تفرقهما، فكلاهما فارسٌ في ميدانه، ربان عميق الغور في لجة محيطه، بعيد المرامي والغايات، وكلاهما سافر إلى أرض الكنانة "مصر" قصد تعميق دراسته في الآداب العربية ولغتها وفنونها، ورسم خطوط مشروعه العلمي المستقبلي في مجال حضارة إسبانيا الإسلامية في العصر الوسيط، الأول اتصل بالمرحوم الدكتور عبد العزيز الأهواني والثاني اتصل بعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين وشيخ العرب أحمد زكي باشا.

كما تجمعهما أواصر العلم والانتماء المعرفي والعلمي لقلعة الأندلس المنيعة، وتربط بينهما علاقات ووشائج علمية وإنسانية متينة وعميقة تمتد في الزمان والمكان. يقول العلامة الأستاذ بنشريفة عن هذه العلاقة: "كان بين الأستاذ الكبير إميليو غرثية غومث وبيني صداقة دامت أربعين عاما، فقد عرفته في سنة 1962 عندما كان سفيرا في بيروت، وكنت حينئذ مبعوثا إلى مركز اليونسكو الإقليمي لتدريب كبار موظفي وزارات التعليم في العالم العربي الموجود مقره في بيروت حيث قضيت سنة كاملة، ولما رجع إلى مدريد كنت أراه عند ورودي عليها، ثم جمعتنا دورتي أكاديمية المملكة المغربية منذ إنشائها سنة 1980 فكنا نلتقي في المغرب خلال دورتي الأكاديمية كل سنة وفي مدريد كلما زرتها، وقد رشحني لعضوية الأكاديمية الملكية للتاريخ التي وافقت عليها في اجتماعها يوم 25 يونيو 1982، ولما توفي أهديت إلى روحه كتابي عن ابن لبال الشريشي الذي صدر بعد وفاته"[1].

وكلاهما أيضا اشتغل بالدراسات الأندلسية، فاهتما بمباحث أندلسية عديدة كالشعر الأندلسي الفصيح والأمثال الفصيحة منها والعامية والأدب والتاريخ والأعلام الأندلسية وفن الأزجال.

وكلاهما حقق عيون التراث الأندلسي وأخرجها إلى حيز الوجود ومنحها قوة التداول العلمي والثقافي من جديد في عصرنا الحديث، بعد أن كانت حبيسة رفوف المكتبات الخاصة والعامة داخل المغرب وإسبانيا. وكلاهما يعد امتدادا لأستاذه، وفيا لآرائه وأفكاره يتعهدها بالعناية والاهتمام اللازمين ويطورها في بحوثه ودراساته، فالعلامة محمد بنشريفة كان وفيا للدكتور عبد العزيز الأهواني في العناية بمجال الأدب الشعبي مثل دراساته لأمثال العامة والأزجال، على غرار أستاذه في عنايته الشديدة بمباحث أمثال العامة و"الزجل في الأندلس"، بينما ظل غارثيا غوميث وفيا لأستاذه خوليان ريبيرا إي طاراغو Julián Ribera y Tarragó في اشتغاله بقضايا الأزجال الأندلسية كذلك، وما يتصل بها من إشكالات علمية ومعرفية شائكة وملتبسة، لاسيما أزجال ابن قزمان ولغتها ومفرداتها الرومانثية .فإلى المستعرب خوليان ريبيرا يرجع الفضل في إثارة هذا الموضوع الشائك المعقد، حيث اعتمد غوميث في انطلاقة مشروعه لترجمة أزجال ابن قزمان إلى الإسبانية على أفكار أستاذه" فعن ريبيرا الوجه غير العادي، والشخصية الكبيرة، البلنسي الجذاب أخذ غوميث الإحساس الإيقاعي الشعري الموسيقي، ومن هذا المنطلق كان معجبا بأستاذه الذي لا ينبغي أن تنسى مجادلته حول ديوان ابن قزمان *Cancionero de Aben Cuzmān*، وعرضه الجريء بالأكاديمية الملكية الإسبانية، حيث أضحى هذا العرض نقطة انطلاق لأعمال مهمة ودراسات عظيمة لتلميذه غوميث فيما بعد عن الموشح والزجل التي ضمنها كتابيه المشهورين "الخرجات الرومانثية في إطار موشحاتها العربية" "*Las Jarchas Romances de la serie árabe en su marco*"، و"كل ما يتعلق بابن قزمان" "*Todo Ben Quzmān*"[2]. وكلاهما أيضا درس الأزجال الأندلسية، فالأول درسها في علاقتها بأمثال العامة، فألف في ذلك أطروحته لنيل درجة الدكتوراه حول أمثال العامة في الأندلس، بينما الثاني تناولها في ارتباطها بالموشحات والخرجة واللغة الرومانثية التي كتبت بها .وكلاهما اهتم بالأمثال الأندلسية الفصيحة منها والعامية، تجلى هذا الاهتمام عند محمد بنشريفة في دراسته وتحقيقه لكتاب "أمثال العوام في الأندلس" لأبي يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالي، في حين بحث غوميث

عنهما في أعمال ابن عاصم، وابن ليون الأميري، وابن عبد ربه في عقده الفريد... وهكذا.

إلا أن هناك علامات فارقة بينهما، ولكنها قليلة يسيرة وغير مؤثرة في توافقهما العلمي والمعرفي والمنهجي فمثلا يمثل الدكتور محمد بنشريفة التصور العربي النزيه والمتبصر في مسألة دراسة هذه الفنون الأدبية الشعبية المستحدثة في الأندلس وذلك وفق منظور علمي موضوعي يرى في مسألة نشأتها وازدهارها بالأندلس ثمرة تفاعل بين العاميات الأندلسية ونتيجة حتمية لمستوى الانصهار الكبير بين الثقافتين والحضارتين واللغتين المتجاورتين: العربية واللاتينية، بينما يجسد غارثيا غوميث تلك التصورات والرؤى الاستعرابية التي ترى بأن منشأ هذه الفنون، ظهورها وتطورها بالأندلس إنما يعود إلى أصول وعوامل ذات خصوصيات إسبانية مسيحية وإيبيرية.

نؤسس في ضوء ما سبقت الإشارة إليه أنه ليس الغرض من عقد هذه المقارنة بين الرجلين هو بيان نقط الاختلاف والائتلاف بينهما، وإنما القصد من ورائها هو الاقتراب أكثر من عوالمهما الغنية المتنوعة في انفتاحهما على تجليات التراث الأندلسي وتناولهما لمباحثه المتعددة. وسنحاول الاقتراب أكثر من أعمالهما التي تناولت الأزجال الأندلسية فقط أفقا للبحث والدراسة والتأمل ومجالا للكشف والتدبر، دون الإشارة إلى موضوع الأزجال المغربية، لأن ذلك سيكون خروجا عما رسمناه سلفا من حدود لموضوعنا الذي يتمثل فيما هو أندلسي فقط.

أولاً: محمد بنشريفة ودراسة الأزجال الأندلسية:

يعد الدكتور محمد بنشريفة أحد أعمدة الثقافة الأندلسية ومنارتها في العالمين العربي والإسلامي، فهو عميدها، وأحد المدافعين الكبار عن فنونها الشعبية المستحدثة بأرض الأندلس دون منازع، وَسِمَها بعلامات بارزة في مختلف إنجازاته وكتاباته ومؤلفاته الكثيرة والغنية والمتنوعة.



2

محمد بنشريفة

والحقيقة أنه يصعب على الدارس تصنيف مشروعه العلمي ضمن مجال أو حقل معرفي معين فهو يأبى على التصنيف لتنوعه وتشعب قضاياه التي تناولها بالدرس والبحث والتحليل، إذ يتوزع بين حقول ومباحث علمية عديدة ومتنوعة، بين التحقيق والتوثيق وبين الدراسات المنوغرافية لأعلام الثقافة والأدب الأندلسيين المغربيين، وبين مباحث في الفنون الأدبية الكلاسيكية منها، والمستحدثة كالأزجال وأمثال العامة، واللهجات الأندلسية.

إن الجهد العلمي الذي بذله العلامة محمد بنشريفة في دراسته للأزجال الأندلسية جهد كبير، إذ يمكن اعتباره محاولة أولى مبكرة في إطار اشتغاله بهذا المبحث الأدبي الصعب في الآداب الأندلسية لبلورة تصور علمي دقيق عن لون من ألوان الثقافة العامية بالأندلس، (الأمثال والأزجال) كما تعكسه مؤلفاته وأعماله، فهي تنم عن استقراء، وتمعن في حفريات هذا اللون الأدبي الجديد الذي ظهر في الغرب الإسلامي (المغرب والأندلس). ولعل أوسع وأهم مؤلفاته التي تناولت هذين الفنين بالدراسة والتحليل

الوازنين كتابه الضخم الذي يتألف من خمسة أجزاء بعنوان: "تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب" منشورات وزارة الثقافة، سنة 2006.

فأهمية هذا الكتاب لا تكمن فقط في إفراده بالدراسة والتحليل لهذين الفنين بشكل مسهب ومفصل، وإنما أيضا في جمع كل ما يمت بصلة بالموضوع، وبملاحظات الباحثين المهتمين بهذين الفنين. بل إن الكتاب لا يقف عند حدود تجميع مادة موضوعه فحسب، وإنما يورد ترجمات إسبانية وفرنسية لبعض نصوصهما التي كانت مدار اشتغال ودراسة مستعربين أو مستشرقين غربيين. فقد مكنه اهتمامه الواسع ودرايته العميقة بقضايا هذين الفنين من رصد كل ما يتعلق بهما، ليس فقط في الثقافة الأندلسية وإنما أيضا في ثقافتنا المغربية التي أغفلها باحثون تناولوا نفس المحاور والمباحث المشتركة، وذلك بحكم الطابع الشمولي والعميق الذي تميز به هذا الكتاب الأكاديمي المتميز والشامل لموضوعه .وتميز به صاحبه من غزارة الإنتاج وتنوعه، ووضوح أفكاره ومقاصده وغاياته.

ولا مراء في أن البناء المنهجي لهذا المؤلف قد اتسم بصفة المعالجة الدقيقة لموضوعه، مع ملاءمة الأجوبة للإشكالات المطروحة واستخلاص النتائج.

وانطلاقا من وعيه أيضا بمبدأ عدم نقاء الجنس الأدبي، أو وجود جنس أدبي خالص، فإنه عند دراسته ومقاربته للأزجال والأمثال لم يتناولهما كمبحث علمي منفصل أو مستقل، وإنما كان يعي بمسألة التداخل بينهما، بحيث لا يمكن في تصوره المنهجي دراسة الأزجال بمعزل عن الأمثال. لذا فإن الجديد في منهجه ورؤيته هو المزج بين سائر أصناف الأدب التي أمكنه الوقف عليها وتطويرها، بغية الإلمام بتفاصيلها، وتقديم أوفى لصورها عبر استعراض أكبر قدر ممكن من المعلومات عنها.كما أنه لا يقارب موضوعه إلا انطلاقا من مجموعة من الخطوات المنهجية الدقيقة تنبئ عن خبرة المتمرس بمجالات البحث الأكاديمي الرصين، ولا يقدم تصورا واحدا مبتسرا وقاصرا، بل يقابل بين كثير من التصورات فيما بينها تقابل العالم العارف بحدود مادته، والخبير بأفق اشتغالها.

ولاشك أن الدارس المدقق للمشروع العلمي للدكتور محمد بنشريفة في دراسته للأزجال بشكل عام سيلحظ أنه قدم مادة علمية غزيرة ونادرة عن الأزجال، لا تقف أهميتها عند تقديم المادة وتحقيقها فقط ،وإنما سيجده قد ساهم أيضا في تحديد سماتها البنائية والمضمونية والجمالية والوثائقية، انطلاقا من إبرازه تفاعل هذه المادة مع محيطها السياسي والثقافي والاجتماعي المتنوع. وهو عمل رائد ومجهود كبير لا شك في ذلك.

إلا أن هناك ملاحظة جوهرية نريد الإدلاء بها في هذا السياق وهي أنه من خلال متابعتنا لمستوى عنايته بالأزجال الأندلسية سجلنا بأنها لا تشكل حيزا كبيرا من اهتماماته العلمية إذا ما قيست بأختها المغربية، إلا أن هذه القلة لا تقدح في أهمية التناول الرائد لنماذجها الموجودة والمتاحة في مؤلفاته أو في المستوى الرفيع والشامل الذي تم به دراستها، فمن خلال المادة العلمية الموجودة عن هذه الأزجال الأندلسية وضع محمد بنشريفة مساهمة علمية هامة في سبيل بلورة تصور ناضج وشامل للقضايا التاريخية والتوثيقية والجمالية المتعلقة بهذه الأزجال.

كما ينبني تناوله لقضايا الأزجال الأندلسية على تصور نظري ينطلق من اعتبار أن هناك علاقة جدلية تناغمية بينها وبين الأمثال الأندلسية، فدراسة الأمثال تستدعي بالضرورة العناية كذلك بالأزجال، ويستشهد بأمثلة من أزجال ابن قزمان ومدغليس وابن تاجيتا للورقي وغيرهم. يقول محمد بنشريفة في نفس السياق "...وإذا كان الشعر الأندلسي الفصيح قد اشتمل -كما رأينا - على بعض أمثال العامة في الأندلس، فإن من الطبيعي أن تكون الأزجال أكثر منه اشتمالا عليها، وأن يكون صدى الأمثال فيها أقوى رجعا، وأوضح ترديدا، وذلك لأن الزجالين يصدرون في أزجالهم عن اللغة العامية، ومنها يستخدمون ألفاظهم، ويستمدون معانيهم، ويستوحون أخيلتهم وينتزعون تشبيهاتهم، كما أنهم كانوا أكثر احتكاكا

بالعامة من شعراء الفصحى، وأقوى منهم انتباها إلى ما يدور على ألسنتهم، وقد وجدنا طائفة من الأمثال في أزجال ابن قزمان ومدغليس من زجالي القرن السادس وعند ابن تاجيتا للورقي وأبي زيد الحداد البكازور، والصوفي أبي الحسن الششتري من زجالي القرن السابع، ولولا مجموع أمثال الزجالي لما استبانت هذه الأمثال في أزجالهم"[3].

لذا فمقاربته لمباحث الأزجال الأندلسية تتخذ طابعا حركيا يمتد في الزمان والمكان، فهي لا تقتصر على حقبة زمنية أندلسية واحدة، أو زجال واحد بعينه، وإنما تشمل لوحات فنية متنوعة لكل من إمام الزجالين بالأندلس ابن قزمان ومدغليس، والقيسي، أبي عبد الله اللوشي، ولسان الدين بن الخطيب، والفقيه عمر المالقي. وهكذا عني بابن قزمان والتعريف بأصوله ونسبه، مع الحديث عن المناخ الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي عاش فيه وساهم في بلورة معالم الإبداع لديه وهو عصر المرابطين، مع ذكره لبعض الظواهر التيمية التي اتسمت بها أزجاله، كالتركيز على مظاهر الحياة العامة والبسيطة التي يحياها عامة الشعب والناس. وقد ركز في معرض ذلك على زجل الزلاقة "فقد قاله ابن قزمان في ذكرى هذه المعركة التي وقعت قبل أن يولد، وجاء تذكره إياها في سياق مدح أمير المسلمين علي بن يوسف واستقباله... ويشتمل هذا الزجل الذي هو أطول أزجال ابن قزمان على مدح علي بن يوسف بن تاشفين ومدح والده وذكر معركة الزلاقة"[4].

اهتم أيضا بزجال أندلسي آخر هو مدغليس فقد أظهر العلامة عنايته بهذا الزجال الذي أتى تاريخيا بعد ابن قزمان، ويعتبر خليفة له. فوقف على دلالة أصله ولقبه وبعض أزجاله، ومدى معارضته لبعض أزجال ابن قزمان في الصياغة وفي الأغراض حيث "أن موضوعات مدغليس كموضوعات ابن قزمان تشتمل على مدائح وغزليات وخمريات"[5].

كما أظهر عنايته بأزجال القيسي لاسيما زجله الذي نظمه في حصار مدينة ألمرية[6]، مبرزا أهميته في رصد حيثيات هذا الحصار وظروفه، "فهو يسجل فشل حملة عسكرية وإخفاق حصار بري وبحري، وذلك أنه في سنة 709هـ/ 1309م اجتمع فرناند الرابع ملك قشتالة وخايمي الثاني ملك أراغون وقررا القيام بحملة مشتركة لمحاصرة الجزيرة الخضراء وطريف وجبل طارق وسبتة وألمرية، وكانت في الواقع حملة صليبية"[7].

ثم أورد زجلا للسان الدين بن الخطيب بعنوان: "افرحوا وطيبوا"، عرض فيه ملابسات نظمه التي كانت "بمناسبة رجوع السلطان محمد الخامس النصري الملقب بالغني بالله إلى ملكه بعد ثلاث سنوات قضاها لاجئا إلى البلاط المريني وعاشت غرناطة خلاله فترة مضطربة"[8].

بعد ذلك يختم هذا الجزء بالحديث عن أزجال الفقيه عمر المالقي، معتبرا إياه "أشهر زجال أندلسي في القرن التاسع الهجري... المالقي ميلادا ومنشئا الغرناطي سكنا عرف به معاصره أبو يحيى ابن عاصم في الربض الأريض"[9].

إن قراءته للأزجال الأندلسية وما يحيط بها من إشكالات كبرى مرتبطة بخصوصيات هذا الفن تتأسس على قناعات علمية ومعرفية، تبين أسلوبه المتميز في سبر أغوار هذه النصوص، وتتأسس على منطق الإلمام والدراية بكل ما يقرب دلالات النص الزجلي من القارئ بمعرفة صاحبه وتاريخ نظمه، وهي تنسجم مع توجهه النظري العام الذي يجعل من مفردات التراث الأندلسي وحدة متماسكة لا يمكن الفصل بين عناصرها، فالتخريج يقود إلى التحقيق، والتحقيق يقود إلى الدراسة، وهكذا، مع تقديم قراءات وازنة وموضوعية للأزجال، سعيا نحو كتابة تاريخ لهذه الفنون كتابة صحيحة.

محمد بنشريفة واحد من أهم أساتذة اللغة العربية الذين حققوا التراث الأندلسي، وساهموا في بناء حوار الثقافتين المغربية الإسبانية.

لقد اتسم عمله بخاصيتين غير منفصلتين في دراسة الأندلس وحضارته، الخاصية الأولى هي

تحقيقه لأمثال العوام، وكانت البداية التي قادته إلى الانشغال بعدة مباحث علمية أخرى لاحقة، أهمها الأزجال. والخاصية الثانية هي انفتاحه على مختلف أشكال وأنواع الثقافة الأندلسية والمغربية، وهو إنجاز علمي كبير يتجاوز من خلاله الباحث مستويات الرؤى الضيقة ليقيم حوارا منفتحا وشاملا مع كافة تجليات التراث الأندلسي والمغربي.

ثانياً: غوميث والشعر الأندلسي المستحدث: (الزجل نموذجا):

لا أظن أن هناك مستعربا سيتجدد عنه الحديث بشأن مسألة ترجمة الأزجال الأندلسية ومكوناتها في الثقافة العالمية كما هو الحال بالنسبة إلى إميليو غارثيا غوميث. وليس منبع هذا الحديث من كونه قد طرق هذا الموضوع بعمق ودقة وإسهاب فقط، وإنما مصدر هذه العناية يرجع بالأساس إلى كونه قد جسد بحق صورة الباحث المتمكن في مجاله العلمي، والمترجم الصبور الذي كرس أزيد من أربعين سنة من حياته، في سبيل الكشف عن الإشكالات الكبرى الملتبسة التي كان يطرحها موضوع هذا الفن الأندلسي، وما يكتنفه من تعقيدات وغموض حول أصوله وامتداداته وحول أمور نشأته وروافده وتأثيره، وما يتصل به من مكونات إيقاعية ولغوية (رومانثية) وتيمية...

ومن الواضح أن خبرته الطويلة في ترجمة الشعر وتمرسه بأصول نقله إلى لغته الإسبانية قد مكناه من إعادة الاعتبار والاهتمام لكثير من الأزجال بعد عزوف الباحثين والدارسين عنها وقلة العناية بها، نظرا لما تمثله من صعوبة في الترجمة،

وبذلك ظلت مسألة ترجمة هذا الفن في حياة غوميث تشكل تحديا معرفيا مستمرا، ومسؤولية علمية كبرى في نقل هذه النصوص بهذا الحجم الكبير من الصعوبات، فكان غوميث يحاول معها أن يركب الصعب والمستحيل، ليكسب رهانات الموضوع بكل ما أوتي من كفاءة ومقدرة وموهبة فنية وعلمية نادرة، ومن إصرار على هزم الغموض والعراقيل التي يخلقها هذا الموضوع.

ويمكن اعتبار هذا الاقتراب من عالمها بمثابة بداية انطلاقة رسمية واعية نحو إنتاج المعرفة والإلمام اللازمين بهذه الفنون الإبداعية (الأزجال والموشحات) التي كانت تقع في المرتبة الثانية من سلم الثقافة الفنية الأندلسية الرسمية للدولة التي كانت تنتصر أولا لكل ما هو رسمي عربي فصيح وتشجع عليه. ولهذا اتجه نظره إلى الاعتماد على مرجعيات خارج الثقافة الرسمية السائدة، كديوان ابن قزمان مثلا.

ولعل اهتمام غوميث بهذه النماذج هو انتصار في حد ذاته للثقافة الشعبية التي تمثل في تصوره نموذجا للإنسان الإسباني المسيحي الذي كان يعيش في دوامة المجتمع الإسلامي الأندلسي بكل تجلياته وتناقضاته وصوره المختلفة، أي أنها تمثل صورة الحياة في مجتمع إسبانيا العصر الوسيط بمختلف طبقاته الاجتماعية البسيطة والمتواضعة، وصوت الشارع النابض بالحياة وحركاتها وما يعج به من واقعية عارية، و"هو أدب كان ينتج خارج المؤسسة الرسمية سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية... وهو بذلك يقع بعيدا عن الرعاية والاحتضان، بل ويجري العمل على نبذه واستبعاده من دائرة الضوء، وقد تسلط عليه الرقابة والمنع إذا ما بدا عليه أنه يتجاوز الخطوط الحمراء المنبه عليها، ولما كانت الأجناس الأدبية هي نفسها صنيعة المؤسسة الرسمية فإنها تعتبر هذا الأدب كائنا منبوذا ومهمشا، لعدم انضباطه لتوجيهاتها واختراقه لبنياتها الموجهة من طرف التقرير الأدبي المتعارف عليه... ولعل الميزة الأساسية لهذا النوع من الإنتاج الأدبي هو كونه يخترق المألوف في التفكير والتعبير وينتهك الطابوات الأخلاقية والاجتماعية ويتجاوز الحدود مع المقدس والمحظور ويخترق الردهات المحرمة للمسكوت عنه"[10].

ثم إننا إذا ما وضعنا طبيعة اهتمامات غوميث بفن الزجل الأندلسي في سياقها التاريخي المبكر فسيتضح لنا أن بداية احتكاكه به كانت مع انطلاقة صدور مجلة الأندلس بدراسة نقدية له حول عمل الباحث

التشيكي الأصل الأمريكي الجنسية نيكل Nykl عن ابن قزمان11 سنة 1933. لكن وقتها كان احتكاكا أوليا استئناسا فقط، كأي باحث في مراحل مشروعه الأولي الذي يريد أن يكتشف حدود مجاله العلمي.

ولتأسيس هذه الرؤية عنده تجاه الثقافة الشعرية المستحدثة بالأندلس فقد اتجه إلى الاعتماد على مرجعية فنية مقصودة ومحددة ومضبوطة وهي الأزجال لاسيما منها أزجال ابن قزمان استنادا إلى معطيات جديدة مهمة، تدعمها ما اكْتُشِفَ أخيرا من مخطوطات نادرة مثل ديوان ابن قزمان.

ويمكن اعتبار هذه الإبداعات المستحدثة بالأندلس نصوصا مضادة، خصوصا في وجهها الزجلي، حيث تقع في الضفة الأخرى المقابلة فنيا للنصوص العريقة الكلاسيكية الرسمية. لكنها لا ترقى إلى مستواها، وهي نصوص فنية تتجلى فيها كثيرا من الانزياحات المتنوعة: الاجتماعية والتيمية والفنية والإيقاعية واللغوية... وكأنها تؤسس لنفسها مكانا تحت شمس إسبانيا الإسلامية آنذاك، وتريد أن تمثل بحق وبواقعية ثقافة ولغة الحياة اليومية، والحيوية التي تعيشها قطاعات اجتماعية واسعة من المجتمع الأندلسي وقتها، وتخلق لنفسها صوتا مستقلا مقابلا للثقافة الرسمية التي كانت تتربع عرش قلوب الحكام المسلمين وتستحوذ على عنايتهم وتشجيعهم، وهي بذلك تصنع لنفسها حضورها المشروع في خضم صراع الثقافتين: الرسمية والهامشية، واستقلالها الذاتي النابع في اعتقاد غوميث – ومن معه من المستعربين المحدثين – من إسبانية رؤاها وتصوراتها وأدوات إبداعها وطرائق تناولها للأشياء والموضوعات.

وغوميث نفسه باهتمامه بهذه الفنون المستحدثة في إسبانيا العصر الوسيط إنما كان ينادي أو يؤسس لرؤية علمية تستند إلى الدعوة للاهتمام بكل ما هو إسباني الموطن والمنشأ والمادة والموضوع.

إذن توضح المعطيات السابقة أننا لسنا أمام مترجم يترجم فقط نصوصا شعرية إرضاء لذوقه الفني والأدبي الخاص، وإنما نحن أمام مترجم عالِم بحدود ومجالات اشتغاله، يريد من وراء هذه الترجمات أن يعيد الاعتبار لنصوص شعرية كانت هامشية إلى حد ما، وغير معترف بها قديما في الدوائر الفنية الرسمية، ولهذا يتبين لنا كثيرا من علامات الجهد العلمي عنده في سبيل تحقيق ذلك.

ولذلك يمكن القول إنها ترجمات تتواصل أكثر مع نصوص شعرية نبتت في واقع اتسم بتحولات شديدة التجدد والتغيير عما ألفه العرب الخلص الذين عاشوا في شبه الجزيرة العربية وقدسوا نمط القصيدة التقليدية بعتاقتها وجزالتها وصرامة بنيتها الإيقاعية العروضية.

فإذا نحن قمنا بعملية إحصاء لمستويات اهتمام غوميث بالشعر الأندلسي عامة، فإننا سنجد بأن أغلبها يقع حول ترجمة هذا الفن، حيث يشكل في تصوره وجها من أوجه إبراز الشخصية الإسبانية القديمة في بعدها الإبداعي، وليس إبداعا بسيطا، بل هو إبداع مهم، هو إبداع للإيقاع الشعري الجديد. ووجه من أوجه فرض الذات الفنية الجديدة في دوامة الجدل الأدبي بين الثقافتين المضادتين، بين ثقافة رسمية قديمة، وثقافة أخرى تشق طريقها حديثا، وتتخذ صورا عديدة، وتبتكر لنفسها حضورا متميزا في الحياة اليومية، وتتواصل مع شريحة عريضة من الناس، وعلى نطاق واسع.

ثالثاً: العناية بعالَم ابن قزمان طموح علمي واعد لدراسة الأزجال الأندلسية:

يبدو لنا من الوهلة الأولى أن غوميث قد اضطلع بمهمة شاقة وصعبة عندما قرر أن يترجم أزجال ابن قزمان إلى الإسبانية، فهي ليست بمهمة سهلة يسيرة وهينة، نظرا لكونه قد اختار واحدا من أكبر شعراء إسبانيا الإسلامية صعوبة وتمنعا على المطاوعة والفهم والترجمة، وأكثرهم إثارة للجدل بشعره، وما يتصل به من إشكالات تتعلق بالأصول والامتدادات وباللغة التي نظم بها والعروض والإيقاع


3

وطريقة الصياغة. وصعوبته تكمن أساسا في كونه شعرا شعبيا عاميا تمتزج فيه جميع اللهجات العامية الرومانثية Romance النابعة من الحياة والإنسان والمجتمع في إسبانيا العصر الوسيط، إذ "حاول كثير من المستشرقين في إسبانيا وسائر أوروبا منذئذ فهمه، ولكنهم لم يفهموه إلا فهما جزئيا، لأن لغة الشاعر تستلزم معرفة خاصة بالنحو ومفردات اللغة التي استعملها. إلى أن كان عام 1933 فأخرج العالم التشيكي أ. ر. نيكل نتائج أبحاثه عن ابن قزمان، ونشر شعره ونقله بحروف لاتينية مع ترجمة جزئية بالإسبانية. ولقد أضر هذا النشر بالشاعر أكثر مما نفعه، ذلك أن نشر نيكل يحتوي على أغلاط كبيرة كثيرة ترددت بطبيعة الحال في ترجمته. لكن المستشرق[12] الفرنسي كولان وهو المتخصص الوحيد في لغة ابن قزمان وفنه الشعري انتقد هذا النشر انتقادا صارما مقبولا، وهيأ للنشر منذ بضع سنين جميع أزجال مخطوط "لينِنْغراد" منقولة إلى حروف لاتينية وفق قاعدة ثابتة، وقد سار على ضرورة الانتباه إلى حروف المد والعلة الفاصلة كما ظهرت في اللهجات العربية الأندلسية، وسار على ضرورة التوفيق بينها وبين نظام الزجل الشعري"[13].

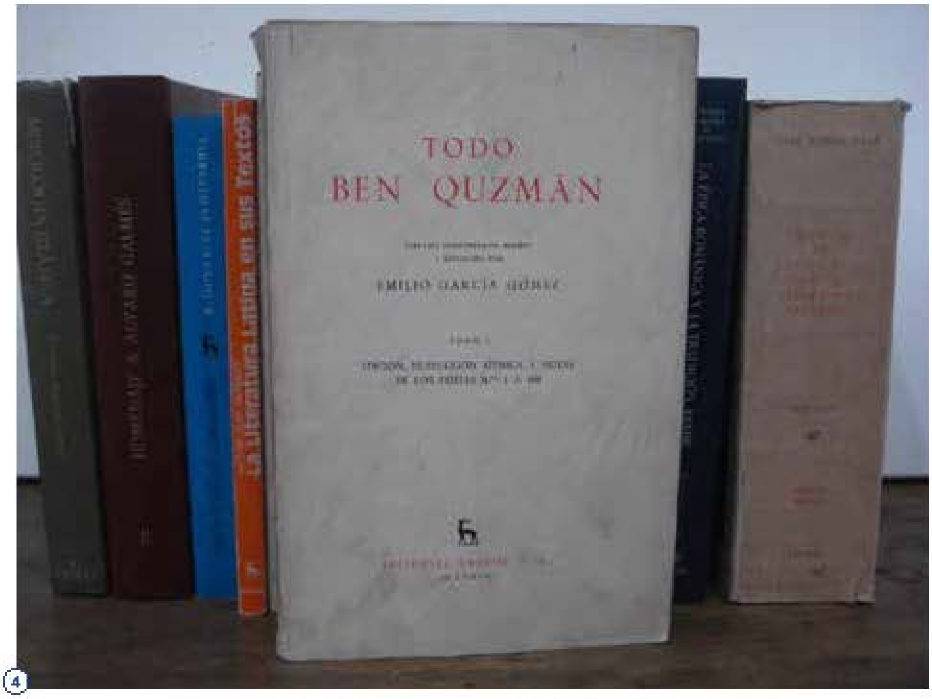
كما أن غوميث نفسه لم يتردد في الاعتراف بأن عملا مثل هذا عن عالم ابن قزمان الإبداعي لا يخفى على العارف بحدوده وخباياه ما يقتضيه من جهود كبرى[14] في سبيل الوصول إلى تكوين وبلورة معرفة قريبة من مملكة ابن قزمان الشعرية، والحصول على ترجمة تنقل أكبر قدر ممكن من عناصر الجدة والطرافة والابتكار في شعره خاصة وفي شعر الأزجال الأندلسية عامة، خصوصا إذا علمنا بأن مصادر البحث في هذا المجال قليلة جدا، ثم إن هذا القليل لا يفي بالغرض والحاجة المطلوبين والضروريين.

فمعلوم أن ابن قزمان قد طرح الشعر العربي الكلاسيكي جانبا ونظم أشعاره بطريقة جديدة متطورة، واستخدم اللهجة الرومانثية استخداما جديدا وثوريا موفقا، تمكن من خلال ذلك أن ينقل كل ما كان يجيش به نبض الشارع من أصوات وتيارات مختلفة ومتناقضة، وما تلهج به الحياة اليومية لساكنة الأندلس لاسيما في طبقاتها العامة البسيطة.

ولهذا كان غوميث يترجم نصوصا غير يسيرة أو سهلة مطواعة، بل كانت نصوصا صعبة خصوصا في شقيها الإيقاعي واللغوي.

فركوب ابن قزمان فن الزجل بهذه الكثافة اللغوية الجديدة والإيقاعات الصوتية الخفيفة الغريبة على الذوق العربي الذي ألف واعتاد الأوزان الخليلية المجلجلة والصارمة، كان كل ذلك يزيد من عبء غوميث ومن صعوبة مهمته العلمية الملقاة على عاتقه.

وقد لا نغالي في قولنا إذا قلنا إن مشكلة الأوزان واللهجة العامية اللتين تنهض عليهما معظم أزجال ابن قزمان يتطلبان دراسات وافية لوحدهما، فهما من التعقيد بحيث يصعب تناولهما بنوع من البساطة وسرعة الاستنتاج، وتكمن صعوبة هذه الأزجال في



4

أن الغالبية العظمى من أوزانها ذات إيقاع نبري بارز لا عهد للتراث العروضي القديم به الذي يتأسس بشكل واضح على الإيقاع المقطعي. كما أننا نجد اللغة التي نظمت بها معقدة وشائكة يصعب على المترجم المبتدئ اقتحام عوالمها بسهولة ويسر.

وبالتالي فإن التعامل مع عالم ابن قزمان الزجلي نقلا ودراسة وترجمة وتحقيقا يتطلب الاعتماد على ثقافة واسعة وعلى إدراك دقيق للبنى الصوتية والإيقاعية، وعلى معرفة عميقة بخصائص اللهجة الرومانثية وأبعادها الدلالية، فهو مطلب غير يسير أو في متناول كل باحث. وهذه الخاصية بالذات هي التي أتاحت لغوميث المترجم والمحقق والدارس مساحة واسعة من الحركة داخل هذا الفضاء حيث استطاع من خلالها إظهار مقدرته على الإبداع المجدد في ترجمة هذه الأزجال وتقريب دلالاتها وأبعادها ونماذجها المتنوعة والمتعددة.

وقد لا نكون مجازفين إذا اعتبرنا أن بداية ارتباطه بعالم ابن قزمان تعود إلى الثلاثينات من القرن الماضي، فقد تولد هذا الارتباط مع انطلاقة غوميث نحو ترجمة الشعر عامة، لكنه لم يتناول الموضوع[15] بنوع من العمق والاستمرارية والامتداد، فلم يصغ أسئلته عن ابن قزمان خارج هذا الإطار، لكنه ظل مشدودا إلى كل ما يرتبط بابن قزمان مع التعبير في الوقت نفسه عن عمق وعيه بالإشكالات التي يطرحها الشعر العربي المستحدث بإسبانيا الإسلامية في صوره وأبعاده ومظاهره المتنوعة المعقدة، حتى أضحى موضوع البحث في أزجال ابن قزمان" واحدا من الموضوعات الأكثر رحبا وقربا إلى نفسية غوميث منذ أن نشر سنة 1933 مقالا رائعا عن ابن قزمان في مجلة زائد ناقص "Cruz y Raya" بعنوان: "ابن قزمان صوت في الشارع" وتابع غوميث طرق هذا الموضوع بمقالات متفرقة إلى أن فاجأنا في سنة 1972 بكتابه الضخم القيم كل ما يتعلق بابن قزمان "*Todo Ben Quzmān*" في ثلاثة مجلدات كبيرة[16].

والطريف العجيب في ترجمات غوميث التي تناولت عالم ابن قزمان الشعري أنها لم تكن تتناوله كأفق مستقل منعزل، بل تعاملت معه في سياق الأفكار التي تنتمي مرجعيا إلى المنظومة الإسبانية الغربية.

وكان المستعرب الإسباني المحدث خوليان ريبيرا إي طاراغو أول من لفت الانتباه إلى دراسة وترجمة هذا الفن، وأشار إلى إمكانية التوصل بواسطته إلى معرفة العناصر الأولى لنشأة وظهور الإيقاعات الإسبانية المبكرة وتطورها، ومن ثم معرفة أوجه التأثير التي خضعت لها الإيقاعات الأوروبية من جراء ذلك، أي عن طريق قانون التأثر والتأثير، حيث أذاع رأيه في ذلك "منذ سنة 1912، فقد لاحظ التوافق في أبنية المقاطع، وفي القافية المتكررة في أواخره، وقال إن التوافق الملحوظ بين الآثار المبتكرة من الشعر الشعبي العربي الأندلسي وبين أغاني التروبادور في أكيتانيا وبروفانس في العصر الوسيط لا يمكن أن يفسر على أنه محض صدفة... وانتقل ريبيرا من ذلك إلى دراسة المؤثرات المتبادلة بين شعر الملاحم الفرنسي، وشعر الملاحم القشتالي، وذهب إلى رأي جريء واضح: وهو أن النظام الشعري الغنائي الذي ابتدعه كفيف قبره والذي شهره بعد ابن قزمان بعبقريته هو المفتاح السري الذي يفسر مقومات الأشكال الشعرية في النظم الشعرية الغنائية التي عرفها العالم الوسيط المتحضر"[17].

ولهذا فقد تأثر غوميث كثيرا بآراء أستاذه ريبيرا في تناوله لمثل هذه المواضيع، وكذا في الميولات والاهتمامات العلمية المشتركة في المباحث الأدبية واللغوية والإيقاعية، إنه استمرار رائع ومتين لمدرسة متينة في البحث الاستعرابي الحديث لعلماء نذروا حياتهم ووهبوا جهودهم العلمية لخدمة ثقافة إسبانيا الإسلامية في تجلياتها المتنوعة والغنية. فكانت ترجمات غوميث ودراساته لهذين الفنين (الزجل والموشح) استمرارا وتتمة لدراسة أستاذه الممهدة لذلك.

ولا شك إذن أن أبرز ما يميز أعمال غوميث في هذا المجال عن بقية الدارسين والمترجمين كنيكل وكولان وبروفنصال، هو أنه استفاد منهم وصحح بعض أفكارهم وآرائهم في الموضوع وأضاف إليها أخرى جديدة بحكم مواكبته الطويلة لمستجدات هذا المبحث ولإشكالاته التي يطرحها.

رابعاً: "كل ما يتعلق بابن قزمان" ثمرة طيبة لمجهود علمي في مقاربة فن الزجل بالأندلس.

كانت هذه الإنجازات منذ سنة 1961 بمثابة مقدمة لسلسلة أو لمشروع طويل وواع من الدراسات وفيض هائل من الأعمال حول هذا الموضوع، وهكذا وابتداء من تلك السنة سيشرع غوميث في الاهتمام الرسمي والجاد بالزجل حيث سيتابع ترجماته في ضوء قناعته بعمق الإشكال الذي يطرحه الزجل الأندلسي عامة وأزجال ابن قزمان بشكل خاص. ويمكن اعتبار كتابه "كل ما يتعلق بابن قزمان" *Todo Ben Quzmān* بمثابة خلاصات لنتائج طيبة لأغلب إنجازاته وأعماله التي عالجت الموضوع من قريب أو من بعيد؛ فحاول بذلك إثبات كفاءته في ترجمة هذا النوع العسير من الشعر العامي، فكان هذا الكتاب أهم ما ختم به أبحاثه في مجال الحفريات حول الأزجال بصفة عامة حيث وصل إلى الحلقات الأخيرة من تفكيره وتأملاته وأفقه العلمي الذي غذاه بكل جديد طيلة مسيرته العلمية حول فن الزجل.

واللافت للانتباه أن من يقرأ بتأن وبعمق هذه الأشعار القزمانية سيجد فيها كثافة دلالية، ليس مصدرها لغته الشعرية الحية فقط، بل الرؤيا العامة أيضا للحياة ولواقع الإنسان الأندلسي البسيط بكل تفاصيلهما وصراعاتهما، حيث نقل كل ذلك بذكاء ليس من شرفات القصور وغرفها وإنما من ساحات المجتمع والشارع والحياة العامة. ولهذا أطلق غوميث على أول إنجاز علمي عن ابن قزمان عنوان: "ابن قزمان صوت من الشارع" "Aben Quzmān, una voz en la calle".

وخلافا للأدب الرسمي الذي كان يكتب بالعربية الفصحى كان الشعر الزجلي الشعبي في إسبانيا الإسلامية خصوصا عند ابن قزمان يستخدم لغة التخاطب اليومي، ويتناقل بالرواية الشفوية، كما كان إنشاد النص الشعري في الحياة العامة يكسبه بنية فضائية تنافس بعده الدلالي.

ولهذا يرى كثير من المستعربين المحدثين[18] أن إبداع الشاعر والمغني الأوروبيين في العصر الوسيط كان امتدادا فنيا وشعريا وجماليا لما كان ينهض به ابن قزمان وغيره من الشعراء الزجالين الجوالين في إسبانيا الإسلامية آنذاك. فابن قزمان كان شاعرا منشدا ومتجولا، وغوميث نفسه يقول عن البنى الإيقاعية لأزجال ابن قزمان: "إن عَروض ابن قزمان موسيقاه وموسيقاه عروضه"[19]. فأزجاله تخاطب العقل والأذن معا فكان يرتاد الأسواق والساحات والأماكن العمومية. وإذا كان الشعر الكلاسيكي الأندلسي يحترم قواعد اللغة الفصحى ولا يتمرد عليها، وفي احترامه لها امتثال للسائد الرسمي في الدولة وفي المجتمع وفي الثقافة، فإن الشعر العامي الزجلي كان شعر الثورة الفنية على ما هو سائد ورسمي، حيث تتحول عنده هذه الثورة إلى نوع من العزوف والانصراف التدريجي عن هياكلها اللغوية والصوتية والإيقاعية والاشتقاقية الرسمية، وخرق لنظامها بتوليد أنظمة لغوية ونحوية وصوتية بديلة، غير متداولة ومعروفة في الثقافة الرسمية.

وانطلاقا من هذه المعطيات يتضح أن غوميث لم يستطع أن يتخلص من تراث ابن قزمان، الذي كرس حضورا بارزا في أعماله غوميث الكثيرة، وإليه في الحقيقة يعود الفضل في ترجمة الديوان كله وفي إقامة الدراسة عليه، كما يرجع الفضل أيضا إلى أستاذه ريبيرا، إذ منذ أن اهتم بديوان ابن قزمان في بداية القرن الماضي لم تنقطع العناية بفن الزجل والبحث في مكوناته ومعطياته داخل إسبانيا وخارجها.

والجميل في ترجمات غوميث أنها لا تتخذ صبغة ثابتة ونهائية بل هي رغم دقتها وعمقها في تحول وبحث مستمرين عن الجودة والكمال المنشودين، إذ كان يعيد في بعض الأحيان ترجمة بعض أشعار ابن قزمان كان قد نقلها إلى الإسبانية سابقا، فيعيد ترجمتها مرة ثانية ومن جديد "مِثْلَما حدث للزجل رقم 10 في ديوان ابن قزمان ص: 56 - 59 من المجلد الأول من طبعة غارثيا غوميث سنة 1972، وكان قد نشر ترجمة له من قبل في مجلة "المعتمد، شعر ونثر" المغربية"[20]، يقول غوميث عن ذلك: "ولنقدم نموذجا للزجل هو ما أسميه "زجل التصغيرات" وهو من أشهر ما نظمه ابن قزمان، وليس من الأزجال المفرطة الطول، وقد قمت بترجمته شعرا مع المحافظة على بنيته وإيقاعه الأصلي، وترجمته هنا تختلف عن ترجمة سابقة قمت بها من قبل[21]. غير أن ترجمتي الحالية تختلف عن ترجمتي السابقة فقد صححتها بفضل بعض المعلومات التي أفادني بها جورج كولان وليفي بروفنصال، وهناك ترجمة نثرية أوردتها في كتابي "خمسة شعراء مسلمين" في الفصل الخاص بابن قزمان" [22].

ولكن لماذا كان يسلك هذا المسلك؟

كان يسلكه لاعتبارات شتى أهمها :

1 - عثوره على بعض المعطيات التي تضيء الموضوع أو بفضل ظهور مستجدات تغني إنجازاته وتزيدها وضوحا ودقة وعمقا، وكذا توصله بمعلومات زوده بها بعض زملائه من العلماء المشتغلين في نفس الميدان.

2 - أنها كانت ترجمة نثرية غير شعرية وكانت في بداية حياته العلمية المبكرة، قبل أن يمتلك خبرة وتراكما وتمرسا واحترافية في هذا المجال.

ويستطيع المتتبع لإنجازاته في هذا المجال أن يلاحظ وبيسر السمة البارزة فيها وهي تلك النظرة التمجيدية للشعر القزماني، مما يدل على أن غوميث كان ميالا منذ البداية إلى هذا النوع الجديد من الشعر، مع إيلائه المزيد من الاهتمام والتتبع اللازمين، فأضحت جل 23 عنايته بعد سنة 1961 مركزة على هذين الفنين الشعريين المستحدثين (الموشح/الزجل) بشكل دفعه إلى العزوف بعض الشيء عن ترجمة النصوص الشعرية الكلاسيكية، فظل حينها يفك مغالق فن الزجل ويحل مشاكله وقضاياه المستعصية التي علقت به وكانت سبب انصراف العلماء عن مدارسته وترجمة نصوصه وتحليلها.

ولهذا ففي كتابه الضخم "كل ما يتعلق بابن قزمان" "سيوضح بشاعرية وبإحساس القارئ المتذوق

لهذه الأزجال، وبقلم العالم الماهر الخبير الذي خابر الميدان منذ خمس عشرة سنة بسلسلة متنوعة من الدراسات والترجمات، سيوضح فيها كثيرا من الحقائق حول عالم ابن قزمان الشعري، وسيفك كثيرا من الألغاز المرتبطة بإيقاعاته وعروضه ولغته ومواضيعه...

خامساً: "الكَالْكو ريتْمِكو" أو نحو تقنية بديلية في ترجمة الشعر الأندلسي المستحدث.

وربما كان أبرز وأهم ما يميز تعامله مع هذا الفن (الزجل) على مستوى الترجمة هو توظيفه لطريقة أو لتقنية مغايرة عما ألفناه في أعماله السابقة أثناء ترجمته للشعر الأندلسي الكلاسيكي، وهذه التقنية فريدة من نوعها أطلق عليها إميليو غارثيا غوميث مصطلح " الكَالْكو ريتْمِكو" "Calco Rítmico".

فهل أراد غوميث باستخدامه لهذه التقنية الارتفاع أسلوبيا ومنهجيا وفنيا بمستوى ترجمة الشعر الزجلي كما فعل عندما انتقل أثناء ترجمته للشعر الكلاسيكي من أسلوب الترجمة النثرية إلى الترجمة الشعرية؟

هل قصد بذلك الارتقاء بهذه الترجمة إلى حد المطابقة التامة مع النص الأصلي، أم كانت هناك أهداف ونوايا أخرى مضمرة؟

وما هي القضايا الأساسية التي يمكن أن نستخلصها من أعماله وإنجازاته في ترجمة نصوصها؟

في الحقيقة هناك أولا مسألة في غاية الأهمية والتي تعتبر أكثر اتصالا بموضوعنا وهي أن اختياره لهذا الفن ونقل نصوصه إلى الإسبانية جاء لتدعيم نظريته حول إسبانية إيقاعه ولغته وطريقة تناوله للأغراض الشعرية، وأن هذا التراث الشعري المستحدث في إسبانيا الإسلامية - في تصوره - فيه من العناصر الكثيرة ما ينتمي إلى المنظومة الجمالية الإسبانية في مظاهرها الأولى المبكرة.

وبالتالي وأثناء اعتماده طريقة "Calco Rítmico" في ترجمة نصوص هذا الفن، فإنه لم يكن يفعل - في نظره - أكثر من أنه يعيد هذه النصوص إلى أصولها الحقيقية (أصول إسبانية)، لذلك نراه يورد أدلة وسياقات حضارية وأخرى تاريخية فنية مبررة لذلك.

فكان دائما يحاول أن يختار في هذا الفن نصوصا ذات ظلال ثقافية وفنية تنتمي مرجعيا إلى حياة المسيحيين وإبداعاتهم، أو لأن أصحابها في تصوره إسبان يصدرون عن واقع إسباني ويتناولون معطيات تنتمي فنيا وتصورا إلى حياة المسيحيين وأساليب تفكيرهم وتعبيرهم عن واقعهم بشكل عام.

ولتحقيق تصوره في إسبانية هذا الفن توسل بتقنية Calco Rítmico في الترجمة التي جاءت معتمدة على ما يلي:

أولا - استخدام الكتابة اللاتينية عند النقل الخطي الكاليغرافي للنصوص الزجلية العربية، أي أنه أورد أزجال ابن قزمان مكتوبة بالرسم وبالحرف اللاتينيين وليس بخطها العربي الأصلي الذي وردت به في مظانها.

ثانيا - التزامه بعدد أبيات الأزجال وترتيبها بعد كتابتها بالحروف اللاتينية، وتقيده بكل ما ورد في الأصل مع مقابل لها بالإسبانية في الصفحة المقابلة، ليوصل بالقارئ الإسباني إلى الإدراك في النهاية بأن التشابه في الإيقاع قائم بين النصين (نص الزجل العربي وترجمته بالإسبانية)، وأن ليس هناك اختلافات جوهرية بينهما، لكنها اختلافات بسيطة حدثت بفعل عوامل تطور هذا الأصل القديم إلى ما نجده الآن في الإيقاع الإسباني الحديث، مما يسهل مقارنة الترجمة الإسبانية بالأصل العربي. وللخلوص إلى نتيجة أساسية حاسمة وهي أن هذا التوافق أو التشابه الحاصل بين إيقاع الزجل وإيقاع الشعر الإسباني عامة لا يمكن تفسيره إلا بحقيقة واحدة تبدو وجيهة ومنطقية عنده ومن منطلقاته وتصوراته، وهي أن الإيقاع الإسباني إنما هو امتداد واستمرار فني وصوتي متطور للإيقاع الأندلسي الذي هو بدوره تأثر بمعطيات أو روافد تنتمي إلى جذور إسبانية إيبيرية

غير عربية كانت موجودة قديما بإسبانيا، واستمرت جنبا إلى جنب مع الإيقاع العربي الخليلي، وإن لم تأخذ حظها من العناية والاهتمام الضروريين نظرا لسيادة الثقافة الرسمية آنذاك التي كانت ترعاها الدولة الإسلامية الرسمية بالأندلس، وترى في بقائها واستمرارها وازدهارها استمرارا وبقاء وازدهارا لسيادتها وسلطانها في تلك المرحلة.

إذن ففي هذه التقنية (Calco Rítmico) لا يستلهم غوميث الشكل الهندسي الخطي الذي كتب بهما النصان (النص العربي وترجمته) وكلاهما كتب بأحرف لاتينية لأغراض علمية خالصة، وإنما يعمد إلى ذلك لإعطاء صورة عن التماهي الموجود بينهما إيقاعيا وخطيا، وليؤكد بأن هذا شعر الزجل له إيقاع أو بنية صوتية عروضية نبرية كالإيقاع الإسباني وليست بنية مقطعية كعروض الخليل العربي الذي نظمت به كافة النصوص الشعرية الكلاسيكية، كما أن في نصوصهما "تدوير" وهي طريقة مخالفة للأسلوب الشعري العربي المتين الذي تنتهي فيه الفكرة أو المعنى مع نهاية كل بيت، عكس ما نجده مثلا في الزجل الذي تمتد معانيه إلى أبيات موالية لاحقة.

ومن هنا يتضح في تصوره الفرق بين الشعر العربي العمودي الفصيح وشعر الزجل الذي هو أقرب في كل هذا إلى الشعر الإسباني منه إلى الشعر العربي الكلاسيكي، إذ أن الشعر العربي يفضل وحدة البيت ويقرنها بوحدة معناه ويكره التدوير، ويمجه الذوق العربي الأصيل ويعتبره عجزا من الشاعر لعدم قدرته على احتواء معانيه في بيت واحد لا يتعداه، فغوميث في سعيه المستمر هذا ومن خلال اعتماده على هذه التقنية في الترجمة كان يحرص كل الحرص على إيجاد الصلات أو عناصر الائتلاف بين إيقاع الزجل والموشح وبين الإيقاع الإسباني، فقد حاول من خلال أعماله التي تناولت هذا الفن بالدراسة أو بالترجمة إثبات درجات التشابه ومستويات التماهي الحاصلة بين الإيقاعين معا.

ومن ثم فليس غريبا أن توجه جهوده الكبرى في الترجمة إلى نصوص من هذا الفن (الزجل) بعينه وأن يتابع إنجازاته العلمية في ضوء قناعته وتصوراته بأنه إسباني وليس عربيا.

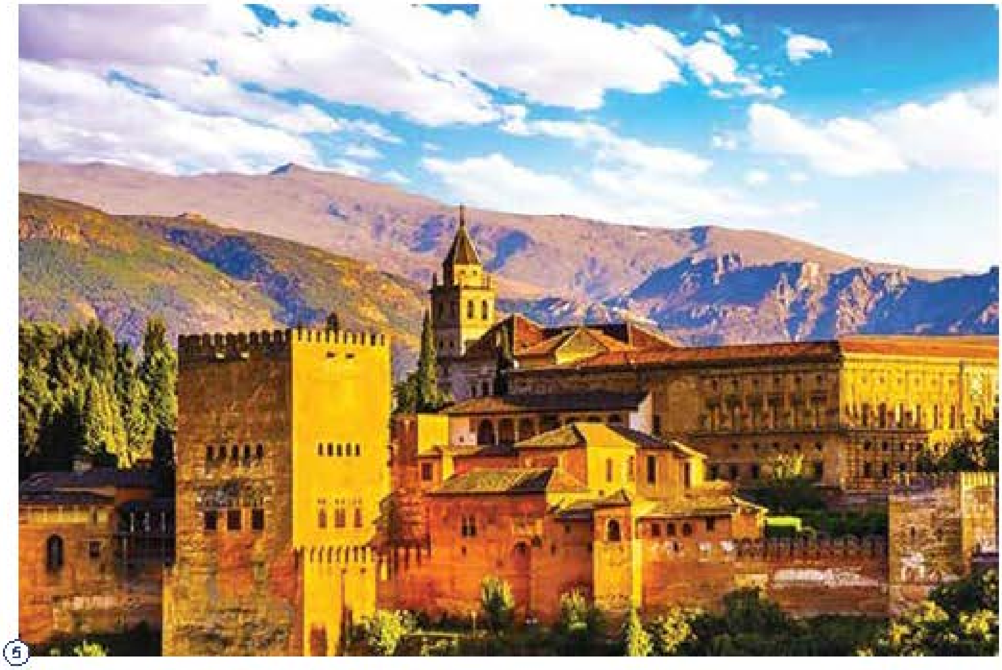
وقد ساعده نفوذه العلمي وعلاقته وطاقته التي لا تعرف الكلل والملل في العثور على نصوص مؤيدة لتصوراته ورؤاه حول أصول وامتدادات هذا الفن في الأندلس، فكان يعمل على سبر أغوارها وتقليبها من جميع أوجهها لاقتناص منها كل ما يريد، وما يزكي منطلقاته المستبطنة سلفا عن الموضوع.

فظل في أغلب مراحل حياته العلمية يبحث عن كل جديد منها كما كان يغتنم كل فرصة أو مناسبة ليعلن عن صحة أفكاره ومصداقيتها، ووجاهة النتائج التي يتوصل إليها في هذا الباب. ومن ثم كان يضع فرضياته التي كانت محكومة بنتائج معروفة سلفا، وبطريقة مسبقة حتما عن الموضوع المطروح، فيبحث لها عن مستند أو دليل مرجعي علمي، أو فني، أو تاريخي، أو اجتماعي يؤيد ما بناه حول هذين الفنين من قناعات.

ولهذا فغوميث كان يمارس في بعض الأحيان الترجمة الإسقاطية، خصوصا عند ترجمته أو دراسته لهذا الفن، فهو ينطلق من مسلمات نضجت سابقا عنده فيبحث لها في هذا الفن عما يزكيها، وهذا ما كان ينعكس على أعماله في بعض مظاهرها، بحيث تصبح هذه التصورات هي التي تقود أعماله وإنجازاته وتسيرها نحو النتيجة التي هي مرسومة سلفا ومنذ البداية دون أن ينطلق في كل ذلك من هذا الفن وينتهي إليه.

ولهذا اهتم كثيرا بهذا المبحث (مبحث ترجمة الزجل) وأولاه معظم جهوده العلمية، ولم يسخر ولو ربع هذه الجهود مثلا لخدمة العروض العربي الكلاسيكي، إلا في مناسبات قليلة جدا، حينما تطرق إلى الإيقاع الكلاسيكي كما نَظَّرَ له التيفاشي، لا لشيء إلا لكي يؤكد نظريته في إسبانية إيقاعات الزجل.

وحتى طريقة Calco Rítmico التي اعتمدها في نقل نصوصه لم يلتجأ إليها إلا لأنها تحافظ بصورة أمينة على عروض وإيقاعات هذا الفن أثناء


5

عملية الترجمة، وتتيح إمكانات أكبر لمعرفة مكوناته الجوهرية، حتى بعد أن يخضع لعملية الترجمة والنقل من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية، وذلك لأهداف كما قلنا كامنة في تصوراته مسبقا وهي تأكيده على التشابه الكبير بين الإيقاع الإسباني وإيقاعهما، وهي طريقة دقيقة توسل بها غوميث من أجل البحث عن أصول وجذور وامتدادات العروض الإسباني الإيبيري عموما الذي نما - في اعتقاده - مع الموشحات والأزجال باعتبارهما نماذجه وتجلياته الأولى المبكرة.

ونحن لا نشك إذن في دقة ترجمات غوميث لهذين الفنين أو لفنون شعرية أندلسية أخرى، أو نطعن في جودتها أو كفاءتها وعمقها فهذه أمور وحقائق مسلم بها من قبل كبار العلماء والباحثين في العالم، وإنما نشك في أنه كان موضوعيا نزيها وأنه كان ينجزها بدون خلفيات أو منطلقات أو رؤى مخالفة لما هو سائد في التصورات والقناعات العربية، بل إن هذه الخلفيات تظل تسيره وتؤطر أعماله وتوجهها مثل كيف يختار؟ وماذا يختار؟ وما هي المباحث أو النصوص التي تشكل الأولوية وتستحوذ على اهتمامه قبل غيرها؟

6) تركيب:

وبناء على ما سبق فإننا نقر هنا بضرورة عدم الانسياق الكلي والمطلق وراء الأفكار التي تنادي بأن غوميث كان يدرس التراث الشعري الأندلسي بتجرد وبرؤى موضوعية وبدون خلفيات أو قناعات مسبقة توجهه وتؤطر أعماله من وجهة نظرها، ومن منطلقاتها المحكومة مسبقا بنتائج معروفة.

فكل ذلك يؤكد لنا عدم براءة أهداف الترجمة عنده وعدم موضوعيتها إزاء هذا التراث رغم دقتها وعمقها وبلاغتها وكفاءتها، فغوميث لم يكن عمله خالصا لوجه هذا التراث وإنما كانت هناك بواعث وملابسات ترتبط بالذات الإسبانية في سعيها إلى البحث عن أجزائها الثقافية والحضارية والتاريخية الكامنة في هذا التراث العربي الأندلسي.

وهذا التصور فرض عليه اللجوء من وجهة نظر انتقائية اختيارية إلى ترجمة نصوص لم يكن له بد من اللجوء إليها لولا توفرها على مختلف المعلومات الهامة المحيطة بثقافة إسبانيا العصر الوسيط في شتى تمظهراتها وتلويناتها حتى تكون منسجمة مع ما كان يطرحه ويبتغيه فيها.

حقيقة أنه تعامل مع التراث الأندلسي في شموليته ومباحثه المختلفة، ولكنه كان يركز بشكل أساسي واستراتيجي على ما كان يتوفر فيه من معطيات تنتمي مرجعيا إلى المنظومة الحضارية والثقافية الإسبانية.

وبذلك كان غوميث يصدر عن رؤى غريبة في كثير من آرائه حول تمجيد الذات الإسبانية في جوانبها المشرقة في مرحلة العصر الوسيط.

إن غوميث وغيره من المستعربين الإسبان المحدثين أمثال خوليان ريبيرا وآنخل غونثالث بالنثيا وميغيل آسين بلاثيوس وغيرهم ينطلقون في تعاملهم مع التراث الأندلسي من مسألة "المركزية الإسبانية" في مقابل "المركزية الأوروبية"، ومن مسألة تضخيم الذات الإسبانية بإرجاع كل شيء تأثرت به دول أوروبا إلى التراث الأندلسي، هذا التراث الذي هو- حسب تصورهم- في عمقه وأصوله وامتداداته ثقافة إسبانية في تجلياتها القديمة المبكرة، بناها إسبان مسلمون بتفكير وعقلية إسبانيين محليين لكن بلغة عربية.

وبالتالي فإن تأثر هذه البلدان الأوروبية بشتى أنواع المعرفة والآداب والفنون الأندلسية إنما هو في بعده وجوهره تأثر بالمعرفة والآداب والفنون الإسبانية القديمة للعصر الوسيط. هذا التصور نجده بحدة بالغة الخطورة عند آنخل غونثالث بالينثيا حينما يقول: "وفي كل الحالات عندما نتذكر التراث الذي أضافه الإسبان المسلمون إلى الحضارة الأوروبية، نشعر بالزهو لأن هؤلاء الذين خلفوا لنا هذه الروائع الفنية من الزجل والموشحات والنظريات الفلسفية التي تربى عليها المفكرون الغربيون وكتب العلم والطب التي أسهمت في أن تجعل من الحياة الإنسانية شيئا أجمل وأفضل، والذين بلغوا القمة بالحضارة على أيامهم، وجعلوا من إسبانيا أرقى دول أوروبا ثقافة. هؤلاء كانوا أجدادنا، من جنسنا وليس عدلا أن نجردهم من إسبانيتهم لمجرد أنهم كانوا مسلمين"[24].

ومن هنا تتجلى الأهداف الإستراتيجية والمركزية


6

التي ينبني عليها الاستعراب الإسباني الحديث عامة في رد كل إبداع أو فن أو تيار علمي أو فكري ظهر بإسبانيا إلى جذور إسبانية لاتينية قديمة.

بينما اتصفت إنجازات العلامة محمد بنشريفة في تناولها للأزجال الأندلسية كأفق للدراسة والبحث والتحليل بالنزاهة والموضوعية، حيث سعى من خلالها إلى وضع أسس علمية قائمة على تصورات ورؤى لا تلغي الأثر الإسباني الإيبيري في هذه النشأة، كما لا تنتصر بشكل مطلق وأحادي الجانب للتصورات العربية، وإنما تحتكم إلى منطق التاريخ والتفاعل الثقافي والحضاري بين التراثين: التراث العربي / الإسلامي والمسيحي الإيبيري الذي أضحى من ثمراته نشوء هذه الفنون الشعرية المستحدثة بإسبانيا الإسلامية وتطورها.

د. فتيحة بلحاجي - الجزائر



المقامات الصوفية في الشعر الشعبي التلمساني

«ابن مسايب و بن تريكي والمنداسي أنموذجا»

يروم الشاعر الصوفي الشعبي النظم بصدق بغية استجلاء أبعاد تجربته الصوفية ومواجيده وروحانياته مدعما صوفيته بلغة عامية وفكر شعبي راق، فيكون خطابه الشعبي ذا نزعة منفردة وحمولة اعتقادية، يتوسل من لغته الشعبية أن تحقق له المبتغى في التواصل مع المحبوب، ففي الحضرات الصوفية مثلا يسعى الشاعر إلى بلوغ لحظة الانتشاء من خلال توظيف المقدس الغيبي الذي يحيط بالشعر الصوفي عامةً بغية نيل رضا المولى جل ثناؤه، "إن الشاعر الشعبي (أو شاعر الملحون) يمتص جانبا من التصوف ثم يعيد نسجه وتنظيمه وفق ما تزود به من علوم ومعارف دينية، وهنا نلاحظ أنه لا يجهل الأبعاد الحضارية لخطابه، فهو يستفيد مما تعطيه الجماعة الشعبية كما يستفيد من مؤهلاته الاجتماعية والثقافية، ويلاحظ المتتبع لقصائد الشعر الشعبي (الملحون) أن الحكاية التي يرويها الأدب الشعبي هي سبيل واضح

لاستكشاف الوعي الصوفي في مستوى من مستوياته، والتعرف ولو بشكل أولي على ما يعتمل داخل المجتمع من نشاط ديني وثقافي. وغني عن القول أن الشاعر الشعبي الصوفي متأثر بالثقافة الدينية والشعبية التي أخذها من محيطه والوسط الذي عاش فيه، هذه الثقافة التي تعتبر زادًا معرفيًا متنوعًا تقدمه (الجامعة الشعبية) المتمثلة في المساجد والزوايا"[1]، وعليه يعتبر الملحون رافدا اساسيا من روافد الذاكرة الفنية التلمسانية ومنطلق من منطلقات الفضاءات الصوفية عامة والمقامات خاصة.

اولا: المقامات؛ دلالة المصطلح:

نستهل بحثنا بالتأصيل لمصطلح المقامات وتجلياته الدلالية المتعددة، ثم نقف على المعنى المتجلي عند الصوفية؛ وعليه:

فالمقامات "جمع المقام من قام يقوم قوما وقياما وقومة وقامة. وقام: أي ثبت ولم يبرح. ومنه قولهم: أقام بالمكان، هو بمعنى الثبات. ويقال: قام الماء، إذا ثبت متحيرا لا يجد منفذا، وإذا جمد أيضا. والمقام والمقامة: الموضع الذي تقيم فيه. والمُقامة بالضم: الإقامة .أما المَقام والمُقام فقد يكون كل واحد منهما بمعنى الإقامة .و قد يكون بمعنى موضع القيام. وقوله تعالى: "لا مقام لكم"[2]، أي لا موضع لكم، وقرئ: لا مُقام لكم بالضم؛ أي لا إقامة لكم. وقيل: المَقام: هو المنزلة الحسنة. وأقام الشيء: أدامه. وقام الشيء واستقام: اعتدل واستوى"[3].

إن المقام عند الصُوفية هو "استيفاءُ حُقُوقِ المراسم على التَّمام، ولهذا صار من شُروطهم أنَّهُ لا يصِحُّ للسَّالك الارتقاء من مقام إلى مقام فوقه، ما لم يشوف أحكام ذلك المقام، فإنَّ من لا قناعة له لا يَصِحُّ منه أن يكون متوكّلاً، ومن لا توكُّلَ له لا يَصِحّ له مقام التَّسليم وهكذا. وسُمِّيت هذه وما سِواها بالمقامات لإقامة النَّفسِ في كُلِّ واحدٍ منها لتحقيق ما هو تحت المُتَناوب ظهورها على النَّفس المسمّاة أحوالاً لتحوُّلِها"[4]، ويضيف القشيري معرفا المقام: "هو ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب مما يتوصل إليه بنوع تصرف، ويتحقق بضرب تطلب ومقاسات تكلف. فمقام كل واحد في موضع إقامته عند ذلك، وهو ما مشتغل بالرياضة له، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى آخر ما لم يستوف أحكام ذلك المقام"[5]، أما ابن عربي فيصف المقام الصوفي قائلا:

إن المقام من الأعمال يُكتسب
له التعمّل في التحصيل والطلب
به يكون كمال العارفين وما
يردّهم عنه لا ستر ولا حجب
له الدوام وما في الغيب من عجب
الحكم فيه له والفصل والندب
هو النهاية والأحوال تابعة
وما يجليه إلا الكدّ والنصب
إن الرسول لأجل الشكر قد ورمت
أقدامه وعلاه الجهد والتعب[6]

ثانيا: مقام الحب الالهي (العشق)

مقترنا بمقام التوبة (التوسل والتقرب):

الحب الإلهي أو العشق.. كلها مصطلحات يعبر بها الصوفي عن صبابة الحب الروحي لله واصفا أواصر الشوق الذي يعتريه من أجل بلوغ الحضرة الإلهية؛ فمقام العِشقُ في المعتقد الصُوفِي هو "آخر مقامات الوصول والقرب، فيه يُنكر العارفُ معروفَه، فلا يبقى عارفٌ ولا معروفٌ ولا عاشق ولا معشوقٌ ولا يبقى إلاَّ العشق وحده، والعشق هو الذَّات المحضُ الصِّرفُ، الذي لا يدخل تحت رسمٍ ولا نعتٍ ولا وصفٍ... فإذا امتحقَ العاشِقُ وانطمسَ، أخذَ العِشقُ في فناءِ المعشوق والعاشِق، فلا يزالُ يُفني منه الاسمَ ثمَّ الوصفَ ثمَّ الذَّات؛ فلا يبقى عاشق ولا

معشوقٌ، فحينئذٍ يظهر العاشقُ بالصُّورتين، ويتّصفُ بالصِّفتين، فيُسمَّى بالعاشقِ ويُسمَّى بالمعشوقِ"[7]، كان الحب والعشق لصيقين بالمرأة منذ القدم؛ غير أن شعراء الصوفية غيروا هذه النظرة، فاستعملوا لغة الحب الانساني للدلالة على الحب الإلهي، وغدت المرأة رمزا للمحبوب / المعبود وكان الشعر الصوفي بتلمسان قالبا تعبيريا رفيعا، ونمطا مستقلا من الإنتاج الشعري، تميز بخصائص وانفرد بها عن غيره من الأغراض الشعرية، فهو شعر الرمز والكناية والحكمة الذي يحتاج القارئ له إلى تأويل دلالات الصوفية، والاصطلاحات الإلهية التي وافقت المعاني الروحية التي اهتم الصوفي بكشفها لنفسه أو لمريده، عن طريق ارتحالهم الذوقي لمنابع النور الإلهي، سيرا بأقدام الصدق والتجرد عن الأكوان، وطيرا بأجنحة المحبة لاختراق سماوات الأحوال والمقامات للوصول إلى القرب الإلهي[8]، وللشعر الشعبي الصوفي التلمساني حظ وافر في هذا الصنيع، يتوسل ابن مسايب[9] المولى في قصيدة "لك نشكي" المعروفة بـ"الوحداني" راجيا العفو منه قائلا:

لك نشكي بأمري لاني -يالوحداني -

يالله نطلبك تعفو عليا

لا تحافيني عما فات في زماني

ليك نتوسل باحمد بورقيا

يالله طلبتك تعفو عليا

يالله أنا عبدك	والعفو منك نرجاه
بالنبي نتوسل لك	والكتاب ومن يقراه
والسموات وعرشك	والقلم واللوح معاه

التّوبة في عُرفِ الصُّوفيّة "أوّل مقام من مقامات المنقطِعين إلى الله تعالى"[10]، وقد سُئِلَ ذُو النُّون رحمه الله تعالى عن التّوبة، فقال: توبة العوام من الذُّنُوب، وتوبة الخواص من الغفلة[11]، يطلق لفظ التوبة على ترك الذنوب والندم والعزم على عدم العودة اليها ثم الإيمان الصادق واليقين المطلق بالله، وهي أول المقامات الحميدة التي يحذو حذوها السالك، ليستقيم أمره مع الله، فتشرق النفس بنور وحب قابل التوب وغافر الذنب، فالندم توبة أدت إلى التضرع إلى الله وتوسله في العفو والغفران.

وعن ترجيه لله وطلب الجنة ومجاورة النبي ﷺ يضيف ابن مسايب:

لا تخيبلي ظن القلب هناني - يالوحداني -

شيئا تمنيته تعطيه ليا

في رياض الجنة حبيت سكناني

نجاور أحمد ويكون قريب ليا

يالله طلبتك تعفو عليا

***

مع أهل الله حبيت سكناني

نجاور أحمد ويكون قريب ليا

***

يالله عبدك طلبك	ارزقوا ما يتمنى
نحب تجعل لي	مسلك باش ندخل للجنة

قد يبدو للقارئ أن المصطلحات التي يسبك بها الشاعر الصوفي قصائده الشعبية مبالغ فيها بعض الشيء، لكن هذه المغالاة الأدبية في بوحه عن الحب الالهي إنما هي ترجمة لرؤيته الصوفية، فابن مسايب مثلا "أمضى شبابه في ممارسة مهنة النسيج التي ساهمت على ما يبدو بطريقة أو بأخرى في تنمية ذوقه الفني. ويبدو أيضا أنه منذ شبابه المبكر أصيب بغرام أرقه وعذبه غرام فتاة اسمها؛ عيشة، ويظهر أن بن مسايب أصيب بخيبات عاطفية عديدة دفعته إلى قطع علاقاته مع الحب الدنيوي حيث لم يكن أيضا بعيدا عن معاناة البسطاء من الناس. وهو لا يخفي غضبه ومخاوفه إزاء محيط فاسد في أعماقه جراء ظلم الولاة الأتراك من جهة ولامبالاة الأغنياء الأنانيين والمتكبرين من جهة أخرى؛هذه العوامل مجتمعة هي التي حولت بن مسايب على ما يبدو من شاعر للحب الدنيوي إلى شاعر للحب الإلهي بامتياز"[12].

أما عن توبته وطلب الهداية والرضا من الرحمان قبل الممات يقول إبن مسايب:

طالبتك تعفو عني يا عظيم الجباروت
تب عني واهديني للطريق وقبل الفوت
حرمة محمد تبيتني على الشهادة عند الموت
نحبها في الخاطر والقلب ولساني -يالوحداني-
في الجوارح وما من عرق فيا

و في الاعتذار وطلب العفو عما كان منه في صغره يأتي ابن مسايب تائبا متذللا راغبا في مغفرة من الله، يقول:

يا الله اقبل عذري كنت غري ما نعرفش
عصيت في حالة صغري تبت دروق ما نرجعش

إن المبالغة في توظيف المفردات العشقية فيما يتعلق بالحب الدنيوي جعلت شعراء الصوفية أو شعراء الملحون عموما ينقلون تلك المبالغات في قصائدهم إلى ساحة الحب الإلهي، فمحمّد بن مسايب يقتدي بالشعراء الصوفية الذين ليست لديهم مشكلة او عقدة من التحدّث عن (العشق) وهو درجة عالية من المحبّة لله تعالى[13]، وعليه فقد أجمع الشعراء الشعبيون المتصوفة على الإشادة بمحبة الله التي توصل العارف السالك إلى النجاة والفوز برضى الله ووصاله اللدني.

ثالثا: مقام حب وعشق الرسول ﷺ :

يمدح ابن مسايب النبي عليه الصلاة والسلام في عدة مواطن، معبرا عن حبه وتعلقه به مستجليا تجربته الصوفية التي تحيلك على قصة عشقه وتفانيه في حب الرسول (ص)، ففي قصيدة "نجم الدجى عسعاس" يسترسل قائلا:

حُبِّيْ مَنْ نَهْوَاهْ بَدْرْ الْبُدُوْرْ
سُبْحَانْ مَنْ عَلاَّهْ فَاقْ كُلْ نُوْرْ
عَزَّةْ الْكْرِيْمْ وَاَعْطَاهْ زَهْوْ الْصُدُوْرْ
مَنُّهْ زْهَاتْ الْنَّاسْ قُطْ الْقَلاَحْ
يْحْلَى الْعُوْدْ وِالْكَاسْ بِيْنْ الْمْلاَحْ
زَهْوِيْ وعْشِيْقِيْ فِيْتَهْ سِيْدْ الْبَشَرْ
قَلْبِيْ مْوَلَّعْ بِهْ مَالِيْ صَبَرْ
فِيْ مْحَبْتُهْ خَلِّيْهْ تِفْنَى الْعُمُرْ

نلاحظ زخما من المصطلحات الصوفية في هذا المقطع "نور، الكاس، الملاح، عشيقي، مولع، صبر، الفناء (تفنى)" دلالة على بغية بلوغ الحضرة المحمدية شوقا وفناء وانتشاء، إن لغته العامية ولجهته التلمسانية جاءت راقية "تنطوي بطبيعتها على شفافية وفعالية وحروفه وحيوية، ولكنها صادقة وجميلة إلا إذا كانت متصلة بمنشئها محتفظة برفاهيتها وقدرتها على التعبير في مستوى بلاغي رفيع، وهي رغم عدم تمسكها بالقواعد النحوية التي لا تخلو من أوجه البلاغة"[14]، فعدم التزام ابن مسايب باللغة العربية الفصحى وقواعدها في ثنايا تجربته الصوفية لا يعني أبدا انحرافه عن القصد الصوفي وشد انتباه المتلقي، بل كان هذا السبيل أقرب إلى الإبلاغ والتأثير في السامع ويترجم سمو المقام وتبليغ المعنى.

يقول أيضا في قصيدة هاض الوحش عليا:

هاض عني وحش الهادي يا الله بلغ مرادي
تنطفا نيران كبادي محايني جارو
هاض عني يالخوان سيد الكون بن عدنان
يالله كمل يا رحمان قودني لكوثارو
القلب فر ليه بلا جنحان والجوارح طارو
العقل فر ليه بلا جنحان والعيون نهطلو وديان

ويقول أيضا في مقطع آخر:

طَاَلْ الْضُرْ وَلاِلِيْ طْبِيبْ تِتْوَحَّشْ خْيَاَلْ الْحْبِيبْ
آنَا نِهْوَى غُصْنْ الْرْطِيبْ نِيْرَانُهْ مِقْدِيّا
بَاَقِيْ هَايِمْ وَحْدِيْ غْرِيْبْ مَاَوْلَى شِيْ لِيَّا

نَارُهْ فِي الْقَلْب رَاهَا اِقْدَاتْ   مِنْ تِفْكَارُ اِمَامْ الْبْنَاتْ

يعبر بن مسايب أيضا عن مدى (عشقه) للرسول ﷺ في قصيدته "هاض عني وحش المحبوب" حيث يقول :إن (حبه) و(عشقه) للنبي ﷺ و(غرامه) به، وصل به إلى درجة (الجنون) وهي كلها مصطلحات شائعة الاستعمال عند الصوفية ويضيف إليها مصطلح (الإخوان) أي (المريدون). ويقول بن مسايب إن من (عرف) و(ذاق) و(جرب) حقا حب الرسول ﷺ، يكثر (همه) و(تشتعل نيران قلبه) في حبه و(يذوب عقله) فيه بل (تذوب فيه كل جوارحه). فمن كانت (حاله) هكذا سرعان ما يصل به (حبه) إلى درجة (الجنون) حيث يصير (أسير) ذلك (الحب) كما هي (حال) من يقع أسيرا داخل قلعة تحيط بها أسوار عالية وعليها حراس أشداء بحيث لا يستطيع منها فرارا[15]، ولابن مسايب قصائد عدة في شوقه وعشقه للمصطفى ك: هاجت بالفكر أشواقي، نار الهوى، يالورشان، هاج غرامك..و غيرها.

يفصح ابن تريكي[16] في قصيدته "شمس المغيب" عن حبه الخالص لرسول الله ﷺ:

أنا فنيت   من حب سيد الخلق
صاحب الحديث   قال فاكلامو وانطق
وإذا اخطيت   ربي بيا يرفق
لاني لبيب   وامولع بانشادي
يا شمس المغيب   سلم على الهادي

إن التعابير التي نجدها عند ابن مسايب وبن تريكي والمنداسي وغيرهم من شعراء الملحون في مجال (المدح) أو (الجد) والتي يوحي ظاهرها أنها تتعلق بغرام جسدي، هي في الواقع لغة ومفردات صوفية باطنية. فإذا كان بن مسايب يمدح الرسول عليه الصلاة والسلام بألفاظ الحب الجسدي، فذلك لأنه في الواقع وتحت تأثير حالة الوجد التي تحدث خلال الاجتماع أو الاتصال الروحي بالنبي عليه الصلاة والسلام سواء في اليقظة أو في المنام، لا يجد الشاعر قاموسا آخر ينطق به سوى القاموس الذي يتحرك في حالات (العشق) لأن ما يجيش داخل نفسه وروحه حيال شخص النبي عليه الصلاة والسلام هو فعلا (عشق) على اعتبار أن حالة (العشق) تمثل في القاموس العربي درجة عالية من الحب، وعلى اعتبار أن حب النبي عليه الصلاة والسلام إلى أقصى درجة ممكنة، هو أمر مفروض بنص القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة[17]، فلا يعبر أي مصطلح غير "العشق" عن حالة الوجدان والتفاني والهيام بحب الصوفية للرسول عليه الصلاة والسلام .

رابعا: مقام الشوق إلى رسول الله والتغني بصفاته :

يقول ابن تريكي :

دمعي سكيب   والنار فاكبادي
يا شمس المغيب   سلم على الهادي
اقْـرَا السَّـلامْ   لِسَيِّدِي الامــة
تَـاجَ الْـكِـرَامْ   خَلْقُو الإلَـهْ رَحْمَا
فِي يَـوْمَ الـزِّحَـامْ   يَجْعَـلْ لَنَّـا حُـرْمَا[18]

يعبر ابن تريكي عن شوقه للمصطفى والتوق لزيارة قبره عليه الصلاة والسلام، مستظهرا ألم البعد وحرقة الفراق، مصورا لحالته النفسية المنهارة والمغرقة بدموع الندم، و النار التي تشتعل في أكباده من شدة الشوق والحنين إلى الحبيب المصطفى، فيخاطب شمس المغيب المسافرة نحو الروضة المحمدية الطاهرة ويوصيها بتبليغ سلامه له ﷺ، فيتمنى أن يزوره ماشيا على الأقدام، يضيف قائلا:

لَوْ صَبْتْ نَمْشِي لَهْ زَايَرْ   لَـعَنْـدُهْ تَـزُولْ حْـزَانِـيْ
لَوْ جْبَرْتْ مْعَ الرْجَالاَ   نْشُوفْ الحْبِيبْ مَنْ وَلاَنِيْ
لَوْكَانْ قَلْبِي دِيمَا صَانَكْ   أَنَا ضَحِيتْ تَحْتْ عْلاَمَكْ
طال الضر ولا لي طبيب   تتوحش خيال الحبيب
باقي هايم وحدي غريب   ما ولى شيء ليا[19]

وللمنداسي[20] حظ في هذا المقام، يصف المصطفى بالسلطان ودواء القلب وعلاج الخاطر؛ كما يفصح عن شوقه ورغبته في رؤية الرسول ﷺ في المنام في هذه الابيات:

طاب للقلب دواه ... ياعلاج الخاطر سلطاني
ابغيت حسنك وابهاه ... في المنام نشوفك بعياني

دأب المتصوفة على التشبث بكل افعال النبي ﷺ، فكان "إمام الصوفية ورائدهم العظيم إلى المعرفة والشوق والتوحيد والوجد "[21]، وعليه فقد شكلت زيارة قبر النبي مقام شوق وتوسل عند شعراء تلمسان الصوفيين كونهم يجدون فيه الشفاء من الأسقام والأنس من وحشة الشوق واستجلاء الاحزان وتكفيرا لذنوب الدنيا الزائلة.

يقول ابن مسايب:

نَارْ الْهَوَى لِهِيبْ لْهِيبْ ... فِي قَلْبِي وَدْمُوعِي سِيَّاحْ
لِلَّه يَا شَمْسْ الْمْغِيبْ ... سَلَّمْ عْلَى سِيدْ الْمْلاَحْ
لِلَّه يَا شَمْسْ الْعْشِي ... سَلَّمْ عْلَى زَهْوْ الْعْقُولْ
وُقُلْ لُه مَا طِقْتْ شِيْ ... عْلَى الْفْرَاقْ بَعْدْ الْوُصُولْ
سِرِّي لُه مَا يَخْفَى شِيْ ... كَاتْمْتُهْ عْلَى الْعْذُولْ
الدَّمْعْ مِنْ عَيْنِي سْكِيبْ ... كِيفْ آخْفِيهْ سِرِّي بَاحْ
لِلَّه يَا شَمْسْ الْمْغِيبْ ... سَلَّمْ عْلَى سِيدْ الْمْلاَحْ
فُوقْ الْخْدُودْ دَمْعِي جْرَا ... مِنْ مُقْلْتِي فَاضْ وانْهْمَرْ
حْرَامْ عَنْ عِينِي الْكْرَا ... لْزِمْتْ مِنْ وَجْدِي السَّهَرْ
لِلَّه يَا شَمْسْ الْمْغِيبْ ... سَلَّمْ عْلَى سِيدْ الْمْلاَحْ
بَعْدْ الْمْغِيبْ يَا هَلْ تْرَى ... يَاتِي زَايَرْ مَنْ هْوِيتْ
نْقَبْلُه مَرَّهْ أُخْرَى ... مِنْ هَذَاكْ الْخَدْ اِشْتْهِيتْ

يصف ابن مسايب المصطفى ﷺ بعدة صفات نورانية ك"سيد الملاح، زهو العقول، من هويت، ويرسل رسالة حرقة الفراق عبر شمس المغيب فنجده يحثها على تبليغه السلام ووصف حالته المتفانية في حبه وعدم تحمل بعده، ساهرا منعزلا صابرا ودموعه المنهمرة التي فضحت أمر سر توقه لرؤية قبر النبي ومتمنيا تقبيله مرة أخرى وكأنه فعلها من قبل.

خامسا: مقام الزهد والورع مقترنا بالحكمة والموعظة:

عندما يمارس الشاعر الشعبي صوفيته يتخذ من خطابه، ولغته المستخدمة، والسياق والمقامات المختلفة منهجا للدعوة إلى الله والتمسك بالطريق المستقيم،وفي كل هذا يحاول أن يقنع المتلقي باستغلال الكثير من الآليات الخطابية التي يسوقها معبرا عن رأيه عارضا فكره، وحاملا لجل الأبعاد الموضوعية الصوفية وبرؤية شعبية.من خلال تناول المريديات، ومدح الشيوخ، ومدح الذات المحمدية، والذات الإلهية، يدافع على التصوف ويرسم له الصورة للمنهج المثالي وهو السبيل الموصل لمحبة الله وبلوغ مرتبة الزهد والتورع.

الزُّهد كما يرى الطُّوسِي: " مقام شريفٌ، وهو أساسُ الأحوال الرضيّة، والمراتِب السنيّة، وهو أوّل قَدَمِ القاصِدينَ إلى الله عزّ وجلّ، والمنقطِعينَ إلى الله، والرَّاضِينَ عن الله، والمتوكِّلِين على الله تعالى، فمن لم يُحكِم أساسه فِي الزُّهد، لم يصح له شيءٌ مِمّا بعدهُ، لأنَّ حُبَّ الدُّنيا رأسُ كُلِّ خَطِيئَةٍ، والزُّهد فِي الدُّنيا رأس كلِّ خيرٍ وطاعة "[22] عن الزهد في الدنيا والاستعداد للاخرة يقول ابن مسايب:

يَا اَللَّه وَفِّقْنِي لِلْذْخِيرْ بَرْكَانِي
- يَا الْوَحْدَانِي - مَا بْقَى مَا نْعْمَلْ وِيلِيقْ بِيَّا
غِيرْ مَدْحْ أَحْمَدْ سِيدْ الْخْلَقْ
سُلْطَانِي مَنْ يشفَعْ فِي النَّاسْ غَدًا وُفِيَّا
يَا اَللَّ طْلَبْتَكْ تِعْفُوا عْلِيَّا
يَا اَللَّه اِقْبَلْ عُذْرِي كُنْتْ غُرِّي مَا نَعْرَفْشِ
عْصِيتْ فِي حَالَةْ صُغْرِي ... تِبْتْ دِرْوَقْ مَا نَرْجَعْشِ
خُفْتْ مِنْ لِيلَةْ قَبْرِي ... لِيلَةْ الظُّلْمَةْ وَالْوَحْشِ

لِيلِهْ فْرَاقْ اَهْلِيْ وُفْرَاقْ جِيْرَانِيْ

- يَاَالْوَحْدَانِيْ - لِيلِهْ فْرَاقْ مَنْ كَنْ حْبِيْب لِيّا

كِيفْ خَلاّنِيْ الْبُو خلِّيتْ وُلْدَانِيْ

يُوَرْثُوْا كيف وُرِتْ آنَا فْ وَالْدِيَّا

يَاَ اَلّلّ طْلَبْتَكْ تِعْفُواْ عْلِيّا

****

يَـا اَللَّهْ اِلْطُفْ بِالْعَبْدْ لِيلِهْ آنْ يِسْمِيْ وَحْدُهْ

فِيْ الْقْبُوْرْ وتحت اِللَّحْدْ يِرْتَجَى رَحْمِةْ سِيدُهْ

مَنْ سْبَقْ لِلْخِيرْ أَسْعَدْ رَاحْ وتهَنَّى جَسْدُهْ

مَا يْجُوْهْ نَاكِرْ وُمُنَّكَرْ غضْبَانِيْ

- يَاَالْوَحدَانِيْ - يَاَمْحَايَنْ قَلْبِيْ ومَاصَارْبِيّا

تَابِعْ اِلدُّنْيَا اِلْغَرَّارَهْ وشِيطَانِيْ

ولاَ عْرِفْتْ آنَا الْمُوتْ أَمْنِينْ هِيّا

يَاَ الله طْلَبْتَكْ تِعْفُواْ عْلِيّا

يحاول ابن مسايب تصوير المصير الذي ينتظر هذا الإنسان بعد انقضاء أجله؛ فيترجى المولى جل ثناؤه كي يلطف بعباده بعد الموت وخاصة في الليلة الأولى في القبر وتحت اللحد يبغي رحمته وعفوه، ويعظ القارئ بفعل الخيرات وترك المنكرات فمن عمل خيرا كان سعيدا في الآخرة ومن غفل عن العمل الصالح واتبع الشهوات وملذات الدنيا بات شقيا، يستشهد بحضور الملكين منكر ونكير في هيئة غاضبة وسؤالهم فيم قضى العبد حياته، فيوصيه فعدم الاغترار بالدنيا وشيطانها والرجوع عن حب الدنيا وطلب العفو من الله فلا تدري متى يأتيه هادم اللذات .

ويضيف المنداسي:

يا آمن الروع فليالي حيلة

يوم لا تغني عن المرو الحيل

يا حبيب الله حظي في الرضى

إن لي بالباب نحب وحفيل

فانتظر إن ذنوبي كثرا

وقل عزمي بالخطايا والكسل

ما الذنوبي عن تجلي فضلكم

يا رسول الله العبد حصل

صل يا رب على من باسمه

يقبل الله من العبد العمل

يحتمي المنداسي بالمصطفى بغية أن يعفو الله عنه ويكفر خطاياه ويتضرع اليه زاهدا في الدنيا بعد الرجوع إليه تائبا خاشعا ؛ معترفا بإسرافه في الذنوب .فطلب الشفاعة من الله قصد دخول الجنة، ويقر بارتباط قبول الأعمال بالصلاة عن النبي ﷺ.

يقترن الزهد بالحِكمة والموعِظة، اللّذين ينشآن عن مِراسٍ وعِبرة كَفِيلين بتوخّي الحذر من الدُّنيا، واعتلاء مقامات الآخِرة؛ وهذا المظهر الكائِنُ فِيها يقُودُ العارِفَ - في غِيابه الرُّوحي - إلى ارتياد مراتِب الزُّهدِ حسب الحال والتمكُّن[23]، وفي هذا الصدد يقول ابن مسايب في قصيدة "ما وفى شيء طلبي":

يَا بُو نَادِمْ نُوصِيكْ

لاَ تْعَلِّقْ رُوحَكْ بِلْسَانَكْ

لاَ نِيْ خِفْتْ عْلِيكْ

لاَ تُورِيْ لِلْنَّاس هْبَالَكْ

اِنْظُرْ مَا يِصْلَحْ بِكْ

شُفْ عَيْنَكْ هِيَّ مِيزَانَكْ

تِنْصْحَكْ يَا زْغِيْ

لاَ تْخَالِطْ شِيْ مَنْ هُوَ فَاجِرْ

كِيفْ قَالْ اِلْغَرْبِيْ

نَاكِرْ الْعِشْرَةْ مَا يِتْعَاشَرْ

يَا بُونَادِمْ انْظُرْ

لاَ تْخَالِطْ عُمْرَكْ مَنْ وَالاَ

تَعْيَ ولَوْتِكْبَرْ

مَا يْفِيدَكْ صَاحِ بْمْسَالاَ

مَا قُلْتْلَهْ خِيرْ آوْ شَرْ

واَصِلْ الدَّهْرْ صْحِيحْ اِقْبَالاَ

كُنْ رَجُلْ حَرْبِيْ

كَيِّسْ لْبِيْ مْحْكَّرْ شَاطِرْ

وُلاَ تْخَالِطْ دَرْبِيْ

يلْعَبْ عْلَى اِلَرْيَاحْ ويْسَافِرْ

يَا بُونَادِمْ تَحْقِيقْ

كُلْ شِيْ كَانْ مْقَدَّرْ سَابِقْ

بَعْدْ الْشِدَّةْ وِالْضِّيقْ

يْفَرِّجْ عْلَى اْلْمَخْلُوقْ اِلْخَالِقْ

صَاحِب مَعْشُوقْ عْشِيقْ

صَاحِ الِعشْقْ عْشِيقْ وُعَاشِقْ

مَانْوَرِّيْ عَيْبِيْ

وُلاَ نْظَاهِرْ لِلْنَّاسْ اِسْرَايِرْ...

من منطلق حكمته وتجربته في الدنيا الزائلة ينصح ابن مسايب من يقرأ قصيدته بعدم ترك العنان للسان فيفضح حماقاته وأسراره لمن لا يكتم السر ويتخذها يوما ما ذريعة وسلاحا ضده، كما يوصيه بعدم مصادقة ومصاحبة من كان وخاصة فئة الفاجر، كونه ناكر للصنيع الجميل، ويحثه على أن كل شيء سواء أكان سابقا أو لا حقا مقدر ومكتوب عند الله تعالى فلا داعي للجزع، فبعد كل ضيق يأتي الفرج فالله رحيم بعباده، تدارك شاعرنا سقطاته في الدنيا، فجاء بيت القصيد في تنبيه القارئ من الغفلة، وحثه على مجاهدة النفس والصحبة الطيبة التي تهديه سبل الصلاح والفلاح ألا وهي التعلق بحب المولى والنبي المصطفى ﷺ شفيع امته والسكون والحلول في رحاب الروضتين الالهية والمحمدية.

نافلة القول:

من خلال ما تم التطرق إليه نخلص إلى أن الشعراء الشعبيين في الجزائر عامة وتلمسان خاصة وجدوا ضالتهم في ثوب التصوف، فبات الوعاء الحامل لتجربتهم الروحية وتوقهم المتفاني، فاتخذوا من المقامات الصوفية سبيلا للبوح بالحب الإلهي كونه يتجاوز الطرق الشعري إلى منهج حياة ودين يعيشون له، ويأتي بعده تبعا البوح الفياض حول حب الرسول عليه الصلاة والسلام باعتباره النور الذي يسري في روح المتصوف العاشق الذي يجتهد اجتهادا كبيرا في المحبة الروحية قاصدا لقاء معشوقه ونيل رضاه لدرجة أنه يفقد نفسه ويفنى في حبه والانتشاء في حضرته، فوقفنا على أربع مقامات: مقام الحب الإلهي مقترنا بمقام التوبة والتوسل، ثم مقام حب وعشق الرسول عليه الصلاة والسلام، مرورا بمقام الشوق إلى رسول الله والتغني بصفاته، وصولا إلى مقام الزهد والورع مقترنا بالحكمة والموعظة، وبيّنا مدى تأثير الصوفية على الفنون والثقافة الشعبية عامة والملحون خاصة واستجلاء الممارسات الروحية وفق أبعاد فنية وجمالية.

الهوامش

1. – سعيد جاب الخير. (صحفي وباحث جزائري في مجال التصوف والطرق الصوفية): التصوف وشعراء الملحون في الجزائر: بن مسايب أنموذجا/ مقال نشر بمجلة ايلاف الالكترونية – لندن، العدد 6453، ماي 2007. https://elaph.com/Web/ElaphLiterature/2007/5/231207.html
2. – سورة الاحزاب، الاية 13
3. –جمال الدين بن منظور: لسان العرب ،مادة قوم، ط1، دار صادر، بيروت، 1990، ج12، ص 298/297.

د. عبدالمجيد نوسي – المغرب



خطاب الكرامة الصوفية

مقاربة سيميائية

أولاً: تحديدات أولية[1]:

تقومُ في هذه الدراسة بتحليل خطاب الكرامة الصوفية وذلك بالوقوف عند المسار التوليدي للخطاب لوصف المكونات الّتي يتشكلُ منها بنيويا ولإبراز اشتغالها لإنتاج المعنى.

1) الكتابة الصوفية:

لقد بين رولان بارت في تنظيراته أهميةَ اللسان (بمفهوم فردناند دوسوسير) بالنسبة للكتابة [1]، فهو الجسد المحملُ بالعلامات الّتي يُمكن أن تكون قاسما مُشتركا بين كُل الكتاب خلال فترة من الفترات التاريخية، لذلك فإنها تُعد وسيلة وظيفية بالنسبة لكل أنواع الكتابة. نجدُ في سجل الثقافة العربية الإسلامية تعددَ أنواع الكتابة الصوفية الّتي تشتركُ مع هذه الأنماط الأخرى في اللغة بصفتها نسقا دالا مُحددا. هذه

الفرضية تجعلُ أن التمييز بين أنواع الكتابة يتمُّ على أساس الخَصائص الخطابية التي يتميزُ بها نمط كل كتابة. تتحددُ الكتابة الصوفية مثل أنواع الكتابات الأخرى من خلال مجموعة خصائص يجب توافرها. لنتمكنَ من الحديث عن الكتابة الصوفية لا بد من أركان ثلاثة تتحقق في هذه الكتابة، وهي: الغرض، والمعجم التقني والمقصد[2]، وهي أركان تُكونُ وَحدة غير قابلة للتجزئة.

يتحصلُ من هذا التحديد أن الكتابة الصوفية مثل أنواع الكتابات الأخرى (الشعرية أو التاريخية) تعتمدُ اللغة التي تقوم بتحويلها إلى مُتتالية من الأفعال اللغوية وما يمكن أن يميزها من الكتابات الأخرى التي تشتركُ معها في وسيلة اللغة هو المعجم الخاص بها والتيمة الأساسية التي تدورُ حولها والمقاصد التي تُوجهها .غير أن الكتابة الصوفية أنواع[3]، فهي تتوزع بين الشعر الصوفي والطبقات الصوفية وغيرها.

2) الكرامة:

تُعدُّ كلمة "كرامة" من بين الوحدات المعجمية التي يستندُ إليها معجمُ كتب طبقات الصوفية، فهي ترتبطُ بالعنصر الفاعل الذي تُترجِمُ له هذه الكتب وهو الولِي. وقد اهتم بعضُ مؤلفي هذه الكُتب بتحديد دلالة هذه الكلمة. يقولُ أبو يعقوب يوسف بن يحيى التادلي المعروف بابن الزيات: "اعلم أن كرامات الأولياء جائزة عقلا ومعلومة قطعا. وممن قال بها إمام المتكلمين القاضي أبوبكر بن الطيب فقال: إن المعجزات تختص بالأنبياء والكرامات تكون للأولياء. وذكر الإمام أبو حامد رحمه الله تعالى كرامات الأولياء، فقال: ذلك مما لا يستحيلُ في نفسه لأنه ممكن لا يؤدي إلى محال"[4].

يعدُّ هذا النص أساسيا، فهو وارد في باب بعنوان: "في إثبات كراماتهم"، هدفهُ العام الاستدلال على ثبوت كرامات الأولياء؛ فهو يؤكدُ أنها مقبولة عقلا ويستند في ترسيخ ذلك على أقوال الأئمة وهم الباقلاني وأبوحامد الغزالي .كما يشير النص إلى نوعية الفروق بين الكرامات والمُعجزات .فإذا تمثلت الكرامة في كل أمر خارق للعادة، فإنها تكون غير مرتبطة بدعوى النبوة، لذلك اختصت بالأولياء، أما المعجزة فهي كل أمر خارق للعادة مرتبط بالنبوة، لذلك اختصت بالأنبياء. "فلا تكون الكرامات قادحة في المعجزات بل هي مؤيدة لها، دالة عليها"[5].

إن هذا التمييز وظيفي على مستوى الثقافة العربية الإسلامية، فهو يبينُ أن كرامات الأولياء تأخذ مرجعية ثقافية لها معجزات الأنبياء ولا يمكن أن تخرج عن نسق هذه المرجعية، لذلك فهي كرامات تابعة تؤكد على صدق المعجزات وصدق الدعوة بالنسبة للأنبياء.

3) النص:

سنشتغلُ بنص عنونه المحقق بـ: عبدُالله بنُ حسين الأَمغَارِي، وهو نص مأخوذ من كتاب دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر6 / ق 16 الميلادي لمحمد بن علي بن عسكر الشفشاوني المتوفى سنة 1592. يندرجُ النص ضمن جنس الطبقات الصوفية، أي الكتب التي تؤرخُ لمجموعة أعلام التصوف والأولياء الصالحين، حيث ينصبُّ الوصف بالخصوص على كراماتهم وخوارقهم والفضاءات التي كانوا يقيمون بها وينتقلون إليها ونوعية طعامهم ولباسهم وعلاقاتهم بمختلف فئات المجتمع. يقول المؤلف: "هذه فهرسة أذكر فيها جميع من لقيته بالمغرب من مشايخ وأخذت عنه رواية أو قرأت عليه علما أو استفدت منه بركة منذ نشأت إلى تاريخ كتبه"[7].

يتحصلُ من النص أن الغرض العام في الكتاب هو الإخبار عن مشايخ المغرب في القرن 16، وإن كان اهتم بمشايخ الشمال الذين التقى المؤلف بهم أو استفاد منهم كأن يأخذ عنهم رواية أو علما أو بركة، لذلك حرص في الكتاب على عرض كرامات الأولياء وكل ما يتعلق بممارساتهم اليومية في المجتمع وقد اعتمد طريقة خاصة على مستوى الخطاب هدفها ترسيخ دلالة عند المخاطب هي دلالة "أثر حقيقة" الخطاب[8] الذي يرويه وقد تحققت هذه المسألة بفضل خصائص خطابية سنحيلُ عليها.

ثانياً: تنظيم النص:

سنحاول أن نبين في هذه الملاحظات نوعية المقاربة المنهجية التي ستوجهُ تحليلنا لهذا النص. يمثلُ النص بالنسبة لهذا العمل أساسا نصا سرديا وذلك لكون الخصائص الخطابية التي تحددهُ تتحقق في الخطاب السردي:

1. يشمل النصُّ بعض الصيغ التعبيرية الأساسية التي يُبنى عليها الخطاب: " حدثني الرضي الشيخ أبو العباس" قال لي : تشيرُ هذه المعينات إلى العناصر الأساسية في النص وهي وجود: سارد يستثمر ضمير المتكلم لإنجاز وظيفة السرد، نص مسرود يتكون من الشخصيات والأفعال ومسرود -له يتلقى النص السردي. يندرج النصُ، إذا، ضمن بنية سردية تتكونُ من كل الترهينات الناقلة للنص والتي تُسهم في تحقيق المحكي.

2. يشمل النص نسقين : نسق لغوي، يتمظهرُ من خلاله النص، ونسق حكائي، أي مجموع العناصر الحكائية (الشخصيات التي تتأطر داخل فضاء وتنجز مجموعة من الأفعال كما تدخل في علاقات مع بعضها البعض، كما أن الشخصيات تتحولُ من حالة إلى حالة). وتتباينُ هذه العلاقات بين علاقات التوافق التي تساعد شخصيةٌ بموجبها شخصية أخرى أو علاقات التقابُل بين الشخصيات التي تؤدي إلى نوع من التعارض والجدلية .تبين هذه العناصر أن خاصية السردية تتحققُ في هذا النص، لذلك يمكن اعتماد المقترحات النظرية التي قامت سيميائيات السرد بصياغتها لتحليل النص السردي كيفما كانت طبيعته التجنيسية، سواء تعلق الأمر بالحكاية الشعبية أو بالقصة القصيرة أو بالأسطورة المتوفرة على الملامح السردية وقد تجلى ذلك خاصة في النموذج النظري الذي شيده ألجرداس جوليان كريماس مستلهما في ذلك تحليل عالِم الفولكلور الروسي فلاديمير بروب أو تنظيرات كلود ليفي ستروس بخصوص الأسطورة[9].

ثالثاً: تقطيع النص:

لتحليل النص، سنقوم بإجراء أولي يهدفُ إلى توزيع النص من خلال مجموعة مقاطع بناء على معيار للتقطيع[10] يتمثل في وحدة التيمة في كل مقطع، ذلك أن كل الملفوظات ترسخُ تيمة موحدة.

- يفتتحُ المقطع الأولي (أ): بالملفوظ "ومنهم أعجوبة الدهر" .(دوحة الناشر، ص. 95)، يعدُّ هذا المقطع استهلاليا، ذلك أن التيمة التي تُوحد بين عناصره المعجمية هي: مركزية الشيخ في النص وقد أورد المؤلفُ مجموعة وحدات تحيلُ على مقومات ترسخُ هذا التشاكل مثل : الشيخ، المناقب، أعجوبة الدهر، وهي وحدات تعزز هذه التيمة .
- أما المقطع الثاني (ب): فيُستهل بالملفوظ الآتي: "حدثني الرضي الشيخ أبو العباس قال لي" (دوحة الناشر، ص.95.)، تترابطُ الملفوظات في هذا المقطع لترسخ تيمة موحدة : مرافقة عبدالله بن حسين للشيخ أبي محمد الغزواني .وتعد هذه التيمة وظيفية لأنها تبينُ بداية اكتساب الشيخ عبدالله بن حسين "للبركة" التي ستُؤهله لأن يقوم بإنجاز مجموعة كرامات.
- أما المقطع (ج): فيعمل على تخصيص التيمة الأولى (مركزية الشيخ)، ذلك أن الملفوظات السردية المكونة له تحددُ بعض مظاهر بطولة الشيخ، ومنها قدرته على استرداد "بقرته" التي استحوذَ عليها عمالُ السلطان مستعينا ببركة الشيخ الغزواني.
- أما المقطع (د): الذي يستهلهُ المتلفظ بـ " فما كان إلا برهة من الزمن" (دوحة الناشر، ص. 96)،فيعمل على تخصيص نفس الدلالة،حيث يحيلُ على حصول الشيخ على البركة وإنجاز كرامة إخصاب المرأة التي لا تَلِد.
- أما المقطع (هـ): فتعملُ ملفوظاته السردية على تحديد مكونات البرنامج السردي الثالث، نقرأ في المقطع: "انتشر صيت الشيخ عبدالله بن حسين وقصدته الوفود وظهرت على يده الخوارق التي لا تُحصى، منها أن الطير المؤذي كالبَرطال والجَراد

ونحوهــا إذا نــزل بفَــدان زَرع أو بالكرم مــن الجنانات يكتب دعوتــه إلى الشــيخ في رقعة وتجعــلُ في قصبة وترفــع في الفــدان فــإن الطــير يرحــلُ من حينــه " (دوحــة الناشــر، ص.97.)، تــدلُّ ملفوظــات هــذا المقطــع على قــدرة الــولي / البطل على إنجــاز أفعال تُحقق قيــمَ الســرور للأفراد.

- أمــا المقطــع (و): فيمثــلُ المقطــع الاختتــامي الــذي ينتهــي بــه النــص. يُســتَهلُّ كالآتي: "وبالجملــة فمناقبــه كثــيرة لا تحــصى، ولــو تتبعناهــا لكانــت تســتدعي إلى ديــوان مســتقل" (دوحــة الناشــر، ص.97.)، إذا كانــت المقاطــع الســابقة تُخصــص المقولــة الــتي اســتهل بهــا المتلفــظ النــص وهــي "مركزيــة الشــيخ" مــن خــلال وصــف الأفعــا ل / الكرامــات، فــإن هــذا المقطــع يتميــزُ بمرحلــة الجــزاء كمــا تُحددهــا خطاطــة الســرد، وهــي الــتي يقــدمُ فيهــا المتلفــظ "حكمــا" حــول فعــل البطــل مــن حيــث إنجــاز المســار الســردي وتحقيــق الموضــوع .

1) منهجية التحليل:

إن محاولــة الاقتراب مــن بعض كرامــات الأولياء هو تنــاولٌ لنوع من الكتابــة التي تؤرخ لبعــض الرجال الذين يرتبطــون بالمعيــش الاجتماعــي والثقافي، لــذاك لم يتم الاهتمام بهــم على مســتوى التاريخ الرســمي والعام.

- تمثــلُ الكراماتُ جزءا من الثقافة المغربية الشــعبية، فطبولوجيــا الجُغرافيــة المغربية على الســاحل أو في الداخل تتميزُ بانتشــار أضرحة أو أمكنة ترتبط باســم ولي تُحكَــى عنه مجموعــة كرامات ويقصــدُه الناس للاستِشــفاء من مرض يرتبطُ بالإنســان أو بالحيوان أو المســاعدة على قضاء حاجة مــن الحاجات[11].

- يهدفُ تحليــلُ الكرامة إلى الوقــوف أولا عند مكوناتها الــتي تتحكــمُ فيها مــن أجل إبــراز كيفية اشــتغالها على مســتوى الواقع، فالكرامة لا تحيــلُ على عناصر واقعيــة وإنمــا تعتمــد علــى عناصر أســطورية غير مُحتملــة. وعلى الرغم مــن أنها تحتــوي على عناصر أســطورية، فهــي تظــلُّ حاضــرة مثــل عنصــر من عناصر تأويــل الواقع.

رابعاً: أصوات السرد:

يُفتتحُ النــص كالآتي: "ومنهم أعجوبة الدهر الشــيخ الــولي ذو المناقب الــتي لا تُحصى كــثرة أبو أحمــد عبد الله بــن حســين الحســني، من شــرفاء بــني أمغــار أهل عين الفطــر" (دوحــة الناشــر، ص.95)، نلاحــظ أن عملية التلفــظ تعتمــدُ ضمــيرَ الغائب لإنتــاج الخطــاب، وهذا الاختيــار لــه انعكاســات فنيــة علــى مســتوى وضعية الســارد ؛ فهو يبدو خــارج الحكاية، كمــا أن اعتمادَه على ضمــير الغائــب يمثــلُ ســمة مــن ســمات إضفــاء "أثر الحقيقــة"[12] على الخطاب، فالســارد يُقنِع، اســتنادا إلى هــذا الاختيــار، بموضوعيــة الخطاب .

يعــدُّ هذا الاســتهلالُ وظيفيا، إذ قام الســارد بتحديد الإطار العام للنص وهو الذي يشــملُ عنصرا (شــخصية عبدالله بــن حســين الأمغاري) ســيتمركزُ حولَه الســرد يرتبــطُ تحديــد الإطــار برســم الســمات العامــة لهــذه الشخصية: أعجوبة الدهر -الشــيخ -الولي- ذو المناقب، وهي ســمات تكشِــفُ صورة الشــيخ، تقدمهُ هذه الصورُ مثل شــخصية خارقــة في زمنه بفضــل ولايتــه ومناقبه. إن تبئــير الشــخصية منذ الاســتِهلال يــبرز أن نموَّ النص ســيصفُ مســارَ الشــخصية من حيــث الحــالات التي يكــونُ عليها والتحولات التي يمر منهــا إلى حالات جديدة، بمعنى أنه سَــيصورُ المســار السردي لشــخصية الولي.

بعــد المقطع الاســتهلالي في النــص، ســتتميزُ عمليةُ التلفــظ بحــدوث لا-اندمــاج تلفظي، وهي آليــة تلفظية يتم بموجبها إســقاط ضمــير الغائب وإبدالــه بضمير آخر مغايــر هو ضمــير المتكلم، حيــث يقول:

" حدثــني الــرضي الشــيخ أبــو العبــاس قــال لي: لمــا مــر الشــيخ ســيدي أبــو محمــد الغــزواني بضريــح الشــيخ أبي ابراهيــم المدفــون بقريــة تامصلوحــت"[13] (دوحــة الناشــر، ص.95)

نلاحــظُ في هــذا المقطع الثــاني أن الســارد الــذي هو المؤلــف الفعلــي يتجــاوزُ القاعدة الســردية الــتي افتُتِح بهــا النــص ويُدرِج نفســه داخــل الســرد اعتمــادا على ضمــير المتكلــم "حدثني"، غير أنــه لا ينجِزُ الســرد بصفة



2

مباشرة، فهو يسرد بواسطة سارد ثان هو الشيخ أبو العباس "الرضي الشيخ أبو العباس قال لي: "، غير أن الفرق بين السارِدَين هو أن الشيخ أبا العباس يُؤدي وظيفتين في النص: فهو سارد ثان ويُعد في الوقت نفسه شخصية من بين شخصيات الحِكاية، إنه سارد داخل الحكاية. تبينُ خاصية وجود السارد الثاني حرصَ المؤلف – السارد على مصدر الحكاية؛ فهو يدمج الشيخ أبا العباس ليستند إليه بصفته سلطة يستقي منها ما يحكيه. وتظهر وظيفة هذه الآلية التلفظية في كون السارد يستند إلى الشيخ أبي العباس الذي يحمل سمة أساسية وهي أنه ابن الشيخ، لذلك فإن خطابه سيكون مُقنعا. وتلتقي هذه الصيغة الفنية في الكتابة مع آلية السند في الثقافة العربية الإسلامية، فصحة المتن تقترنُ بالسند[14]، أي بسلسلة الرواة الذين تتوفر فيهم الثقة.

إن التغيير الذي يُميز عملية التلفظ من حيث تنويعات الضمائر في السرد يرتبطُ باستراتيجية السارد؛ فهو يحاول أن يشيدَ خطابه معتمدا على مجموعة من الصيغ من بينها تفويض السرد لسارد ثان يمكن أن يكون حُجة هو الشيخ أبو العباس الذي كان مُلازما لأبيه. ترمي هذه الصيغة في التلفظ إلى إقناع المسرود له بموضوعية الخطاب الذي يرويه، أو "بحقيقانيته"[15]، وهو السبيل للإقناع بالكرامات التي سينسبها للشيخ أبي عبد الله الحسني الأمغاري. تتضحُ وظيفية هذه الآلية من خلال هيمنة صوت السارد الثاني في النص، فهو يظلُّ ناقلا لأخبار الولي كما تبرز ذلك الملفوظات: "وكان والدي في جملته، فالتفت إليه الشيخ وقال له... قال: فارتحل والدي". تدلُّ استراتيجية التلفظ على أن السارد له مقصدية الإخبار وإقناع المخاطب – المسرود له الذي يوجدُ في الطرف الآخر من عملية التواصل.

خامساً: المسار التصويري:

إن ما يميز هذا النص من النصوص الأخرى الشعرية أو التاريخية هو المُعجم الذي ينبني عليه، فهو معجم يرتبط بالتيمة الأساسية، لذلك سنعملُ على تحليل هذا العنصر انطلاقا من مفهوم المسار التصويري الذي يُحللُ الوحدات المعجمية في نسقيتها، فإذا كانت "الوحدات المعجمية تظهر مبدئيا في إطار الملفوظات، فإنها تتعالى على هذا الإطار وتكونُ لنفسها مسارا تصويريا علائقيا ينمو وفق مقاطع كاملة ويكونُ مجموعة من الأشكال الخطابية"[16]. يُعد مفهوم المسار التصويري إجرائيا؛ فهو يجعلنا نتجاوز تحليل الوحدات المعجمية كوحدات منفصلة لأنه يؤكدُ على ضرورة

تحليلها مـن منظور علائقي. حين يحددُ الخطاب تشـاكلا دلاليا[17] عاما، فإنه يعمل على تكوين مسـار عام يتشـكلُ من وحـدات معجميـة تُخصص هذا التشـاكل.

يمكـن إذا، تحليـل المعجـم مثـل نسـقٍ تربـط بـين عناصـره مجموعـة علاقـات تفـضي إلى تكويـن دلالـة عامـة. نحـدد في البدايـة جملـة الوحـدات المعجميـة الـتي تمـيزُ المعجـم في النـص:

- "والقرية المذكورة خالية متعطشة لا ماء بها".
- و"الأرض خالية مقفرة لا أنيس بها".

تتمـيز هـذه المجموعـة بآليـة خطابيـة هـي التراكم لوحـات تتكرر أو تكـون متقاربـة؛ فالوحـدات "خالية" تدل علـى الفـراغ، وهو نفس المقـوم الـدلالي الذي تحيل عليـه الوحـدة "مقفـرة". أمـا الوحدات "متعطشـة" و"لا مـاء بهـا" فتدل علـى نضوب المـاء. إن تـوارد هذه المقومـات يفـضي إلى دلالة منسـجمة هـي: الجفاف.

- "المـرأة العقيمـة إنمـا تلـد إذا أكلت طعاما مسـته يدك".
- "إن الله يحيي عمرانه على يديك".

تشـتملُ المجموعة علـى وحدتين معجميتـين: "تلد، يحيي"، تُسـهمان في الانتقـال من حالة العقـم إلى الولادة ومـن المـوت إلى الحيـاة، لذلـك فـإن التجانـس الدلالي للمقومـات يُسـعفُ في بناء دلالـة: الخصب.

- "من كان في كفالة أولياء الله لا يخاف شيئا".

تحيـلُ الوحـدات المعجميـة إلى مقوم الأمـن، ذلك أن مـن كان في ضيافة الـولي لا يمكن أن يسـاوره الخوف من العوامـل الخارجيـة، سـواء مـن السـلطة أو غيرها من العوامـل المعاكسـة الأخرى.

- "تقوت العزيمة"
- "ظهرت على يديه الخوارق"
- "جعل لك الحكم على كل طير يؤذي"

تفصـح وحـدات هـذه المجموعة عـن "أثـار معنى" منسـجمة؛ فالعزيمة تـدل على الإرادة القويـة والثبات. والخـوارقُ تحيلُ على الإنجاز المُبهـر والمُعجِز الذي يتجاوز الطبيعـي، و"الحكـم على كل طـير يُلحـق أذى"، يجدُ له مرجعيـة في القصص القـرآني ويـدلُ على المعرفـة بلغة الطير. تفضي آثار المعنى في انسـجامها إلى دلالة منسـجمة وهـي: القوة.

- "الله جعل لك حكمة".

تـدلُ الوحـدة الرئيسـة في الملفوظ علـى المعرفة التي يتمـيز بهـا الـولي / الـذات الفاعلـة في المحكـي الصوفي، لذلـك فهي تُحيـلُ علـى العلم.

نلاحـظ أن المسـار التصويـري يشـتغلُ عـبر آليات؛ يتميز بتراكم الوحـدات المعجمية التي تربـط بينها علائق، حيث تحيـل علـى "آثار معـنى" منسـجمة تعمـلُ على تأكيـد مقـوم دلالي موحـد. تـؤدي العلاقـات بـين هذه الوحدات إلى ترسـيخ بعض المقومات الدلالية: الجفاف، الخصـب، الأمن، القـوة. تُعـد هـذه المقومـات تكثيفا لدلالة هـذه الوحـدات المتمـيزة بالتمطيط.

نلاحـظُ في الوقـت نفسـه تراكـمَ وحـدات معجمية تتميز بالتقابـل، ويفضي إلى بناء مقـولات تتميز بالتقابل، بحيث نصبح أمـام المقـولات الآتية:

- الجفاف / الخصب
- الأمن / الخوف
- القوة / الضعف
- العلم / الجهل

تعـدُ هـذه المقـولات الاثنانيـة المتولـدة عن المسـار التصويري أساسـية لأنها تحددُ عناصـر الدلالة في النص. فالمقولات الاثنانية ترتبطُ بالحقل السوسـيوثقافي العام:

- "الخصب / الجفاف" تحيل على مقولة طبيعية.
- "القوة / الضعف" تحيل على مقولة سوسيوثقافية.
- "الأمن / الخوف" تحيل على مقولة اجتماعية-نفسية.
- "العلم / الجهل" تحيل على مقولة ثقافية.

ترتبـط المقـولات الاثنانيـة الـتي تولدت عـن تحليل المسـار التصويـري بالشـيخ / الـولي / الـذات الفاعلة،

أي العنصر المُؤَطَّر في النص، ذلك أن وحدات المسار التصويري كلُّها مركزة حول الولي. ترتبط المقومات الإيجابية في هذه المقولات بمسار البطل، فهو يحققُ الخِصب ويحاولُ أن ينفي الجفاف، جفاف الطبيعة. وهو يمتلكُ القوة وينفي الضعف، فكما يواجهُ الطبيعة، يواجه أسباب الضعف. وهو يحققُ الأمن ويبعِدُ الخوف، الخوف من السلطة أو من الطيور المؤذية. وهو يمتلكُ العِلم والحكمة، وينفي الجهل.

يمكن أن نَعدَّ هذه المقولات الاثنانية المتقابلة سننا عاما يتَحكمُ في النص. إذا كانت هذه المقولات الاثنانية تتحكمُ في النص وتُحدد عناصر الدلالة الأولية، فإنها ترتبطُ بالبنية العميقة للنص، أي الدلالات الناتجة عن تراكم المُقومات من خلال العلاقات بين الوحدات المعجمية، فكيف تتحققُ هذه الدلالة على مستوى البنية السطحية التي تتمثلُ في مجموعة العوامل الفاعلة في النص؟

سادساً: بنية العوامل في النص:

سنحاولُ في هذا العنصر تحليل التركيب العاملي الذي يبرزُ مسارَ الشخصيات في اكتساب قدرة معينة على إنجاز الأفعال وفي كيفية إنجاز برامجها السردية التي يمكن أن تنتهيَ بالفشل أو بالانتصار لأن الشيخ الولي يتخذُ في النص مسارا عاما هو المسار السردي وينتقلُ بمراحل متعددة داخل هذا المسار، حيث تعترضه "الاختبارات" قبل أن يصلَ إلى مرحلة القدرة التي يكتسب فيها صفة البطل القادر على تحقيق الموضوع الذي حددهُ لنفسه. إن الاختبارات تنتُجُ عن حركة الشخصيات الأخرى التي تعاكسه وقد تهدفُ إلى إفشال برنامجه، فغلبتها تُرجح قدرته السالبة وغلبتُه ترجح قدرته الإيجابية. إن التركيب العاملي هو المستوى الذي يقوم باستجلاء مسار الشيخ- الولي في بحثه عن الموضوع وعلاقته بجملة العناصر الأخرى الفاعلة في النص. هذه الحركة المُعاكسة أو المساندة هي التي تُولد دينامية المسار السردي وتبرز أهمية هذا العنصر على مستوى الدلالة، إنه ينتج "آثار المعنى" التي تكونُ الدلالة العامة للنص. يتم تحليل التركيب العاملي من خلال مستويين يُعدُّ كل واحد منهما مُتمفصلا مع الآخر، وهما: مستوى الفواعل والعوامل، فتحليل المستوى الأول يفضي إلى الثاني.

حسب هذا التحديد، يعد الفاعلُ عنصرا قابلا للتفريد ولاتخاذ لقب ومجموعة من السمات. تعدُّ هذه العناصر إجرائية بالنسبة للفاعل في النص السردي، فهي تمثلُ مجموعة مؤشرات تساعد القارئ على بناء مكونات الفاعل لإعطائه بعدا دلاليا داخل النص في علاقته بالشخصيات الأخرى.

يمكنُ في ضوء هذا النموذج أن نحدد مجموعة فواعل النص مع السمات التي يختصون بها لنتمكن من تحليل هذا المستوى، وهم كالآتي حسب ظهورهم في النص:

- أبوأحمد عبد الله بن حسين الحسني.
- الشيخ أبو العباس
- الشيخ سيدي أبو محمد الغزواني.
- الشيخ أبو إبراهيم.
- المرأة العقيمة.
- عمال السلطان.
- الشيخ أبو الحسن على بن أبي القاسم.

يُدرج الساردُ الفاعل في النص مُرفقا بالاسم الذي يُعد أول سمة تتخذُها الشخصية، وهذه السمة وظيفية لأن التسمية تميزأولا بين الفواعل في النص، غير أن السارد يضيفُ مجموعة صفات أخرى ترتبط بالاسم. بالنسبة للفاعل الأول في النص: عبد الله بن حسين، يستهلُّ السارد النص بمجموعة من السمات التي تصفُه قبل ذكر اسمه:

"ومنهم أعجوبة الدهر الشيخ الولي ذو المناقب التي لا تحصى. أبو احمد عبدالله بن حسين الحسني" (دوحة الناشر، ص. 95).

إن التبئير الخارجي لهذا الفاعل منذ المقطع الاستهلالي في النص هو للتأكيد على "وظيفية" هذه السمات في تكوين صورة الفاعل ودلالته، حيث تُحددُ هذه السمات

بالنسبة للقارئ جملة الممارسات والسلوكات لهذا الفاعل. إن الوحدات التي تصف الفاعل تنتظم بشكل نسقي داخل "مسار تصويري"[18].

لأنه يسمحُ بتشييد صور لهذا الفاعل نصطلحُ عليها بالأدوار التيماتيكية لأنها تصف الممارسات السوسيوثقافية للفاعل. يقدمُ النص مجموعة من الوحدات المعجمية التي تحددُ السمات العامة لهذا الفاعل. -المسار التصويري لعبدالله بن حسين الأمغاري:

- أعجوبة الدهر، الشيخ، الولي "المشيخة" "شيخ، ولي.
- شرفاء بني أمغار "الشرف" شريف.
- الشيخ سيدي أبومحمد الغزواني "العلاقة بالشيخ الغزواني" الشيخ الغزواني.
- وكان والدي في جملته مرافقة الشيخ محمد الغزواني مرافق للشيخ الغزواني – ياسيدي اجعل لي سببا استعين به على هذا الشأن طلب السبب من الشيخ الطالب.

انتشرَ صيت الشيخ ... وقصدتْه الوفود تطلبُ منه البركة الشيخ المطلوب.

نلاحظ أن كُل ملفوظ يمكن اختزاله إلى تيمة تمثلُ المقوم الدلالي العام والمنسجم، وكل تيمة تشير إلى إنجازات الفاعل، أي إلى الأدوار التيماتيكية التي يُنجزها .إن هذه الأدوار التيماتيكية (شيخ، شريف، مريد الشيخ الغزواني، مرافق الشيخ الغزواني، الشيخ الطالب، الشيخ المطلوب) وظيفية؛ فهي تحددُ صورة مُكثفة لهذا الفاعل، إنها تحيلُ على أحد العناصر الفاعلة في ثقافة المجتمع المغربي خلال فترات تاريخية هو عنصر الولي الذي يرتكز، حسب التحليل، في تجذره في المجتمع على مجموعة من القيم السوسيوثقافية، فدور مرافق للشيخ الغزواني يحيلُ على العلاقة الروحية بين الولي وشيخه .أما دور مريد الشيخ الغزواني، فيحيلُ على العلاقة الروحية التي تربط الشيخ بالشيخ-المرجعية.

إن إنجاز الفاعل لهذه الأدوار السوسيوثقافية يجعلُه، من بين الفاعلين، المؤهلَ لأن يؤدي وظيفة مركزية في النص هي وظيفة العامل-الذات التي يمكنُ أن تضطلعَ بإنجاز أفعال وببرنامج سردي .هذا الموقع تعززهُ أيضا خاصية نصية، وهي أن السارد يدرجه في مُستهل النص بغرض تبئيره، لذلك فهو يؤدي وظيفة الذات الفاعلة.

تمكنُ قراءة النص من تحديد البرامج السردية لهذه الذات الفاعلة، ذلك أن الذات تقوم في النص الصوفي بأفعال وإنجازات خارقة مُتعددة على شكل برامج سردية سنعملُ على تحليلها جميعها ثم محاولة التركيب بين مكوناتها.

يتحددُ البرنامجُ السردي في الوقت الذي يصبح فيه العامل-الذات مرتبطا بموضوع-قيمة، أي بموضوع تنغرسُ داخله قيم اجتماعية أو ثقافية وتكون العلاقة بينه وبين الموضوع علاقة رغبة، فنوعية العلاقة هي التي تؤشرُ على بداية برنامج سردي خاص بالعامل الذات. نميزُ هنا بين الموضوع والقيمة ؛ فالموضوع هو موقع أو فضاء تركيبي[19] يحتوي على قيمة معينة، والعامل حين يحاول الحصول على الموضوع، إنما يحاول، في الحقيقة، تملكَ تلك القيمة لأن الموضوع يكتسي أهميته بما يحملُه من قيم.

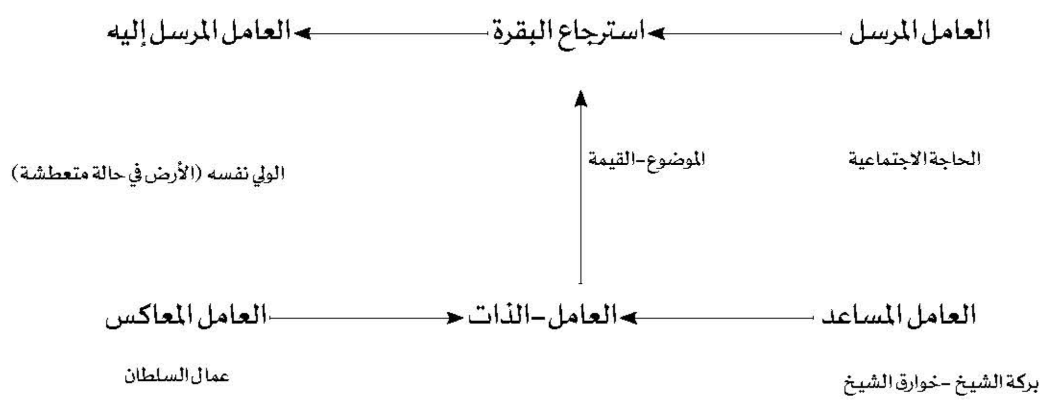
نقرأ في المقطع (ج):

"...ثم إن الشيخ الغزواني تُوفي وأقمنا مُدة مديدة، فاجتازَ يوما بعض عُمال السلطان على طريق تامصلوحت، فوجدَ تلك البقرة في بعض مراعيها، فقال لأصحابه: هذه ضالة حيث هي وحدها فاحمِلوها وصَيروها في بعض مصالحِ المخزن، فلما تَفقدها والدي قيل له إن خُدام السلطان حملوها، فذهب إلى مراكش وهو لا يعرف بها أحدا ..." (دوحة الناشر، ص.96).

إن تحليل مكونات المقطع يكشف عن مجموعة ملفوظات سردية دالة:

- صَّيروها (البقرة) في بعض مصالح المخزن.
- فلما تفقدها والدي قيل له إن خدام السلطان حملو ها.
- فذهب إلى مراكش وهو لا يعرف بها أحدا...

تُمسرح الملفوظات مشهدا سرديا يتكون من الذات الفاعلة (الولي عبد الله بن حسين) ومن موضوع



(البقـرة) ومن قيمـة (ماديـة = أهمية البقرة بالنسـبة للشـيخ) ترتبطُ بالموضوع، وعلاقة الـذات بهذا الموضوع هي علاقـة انفصال، لذلك فـإن العامل - الـذات يرغبُ في اسـترجاع البقرة الـتي أخذها عمال السـلطان .إن هذه العلاقـة بـين الـذات والموضوع هـي التي تُمثـل العنصر الدينـامي المُحرك للبرنامج السـردي، فتجريد الذات من الموضوع يجعلـه في علاقـة مُواجهة جَدلية مع السـلطة. يقدمُ المشـهد العناصـر الآتية :

(عا1 ∪ موضوع - قيمة)

↓

(عا2 ∩ موضوع - قيمة)

إن الانتقال من حالة الفقـد إلى حالة الاتصال وتَملك الموضـوع لا يتم إلا مـن خلال برنامج آخر يسـاير البرنامج الرئيـس، والجوهـرُ فيه هـو الحصول على الاسـتطاعة الـتي تُسـعف في إنجاز الموضـوع لأن كل إنجاز يتطلـب بشـكل منطقي اسـتطاعة .إن الـذات الفاعلـة تُواجَه في هذا البرنامـج بعناصر أخرى تحاولُ إلحاق الفشـل بالذات الفاعلـة، وتتمثلُ في: عمال السـلطان، خدام السـلطان. يُعـد هـذا العامـل جماعيا لأنـه يُعـد تمثيلا للسـلطة. تشـيرُ هذه الوضعية التركيبية بشـكل مُحايـث إلى وجود برنامجـين مُتسـمين بالازدواجيـة؛ إذا كان هنـاك عامل يفقِـد الموضـوع، فإن هذا يعـني أن هناك عامـلا ثانيا هو الـذي يمتلِكـه، إن مواضيع القيمـة تتميـزُ بالانتقال من عامـل إلى آخر، من الشـيخ إلى عمال السـلطان.

يحيلُ هـذا المشـهد علـى وجود تصـادم جـدلي بين عاملـين، كلٌّ واحد منهمـا يريد الحصول علـى الموضوع، فهنـاك البطـل والبطل- المضـاد، ويمكـن صياغة هذه العلاقـة على الشـكل الآتي:

تعـني حركـةُ العامـل المعاكـس أن قـدرة العامل - الـذات سـلبية وأنـه سيسـتمرُّ في حالـة انفِصال،لذلك فهو مُجـبر على التماسِ المُسـاعدة من عامل -مسـاعد يوفـرُ له الاسـتطاعة لتحقيـق الموضوع. إن الاسـتطاعة بالنسـبة للولي هي العنصر الأسـاسي، فهي ليست بقدرة ماديـة كما هي قـدرة عُمال المخـزن، ولكنها قـدرة تنتقل عـبر اللغة، قُدرة لغويـة، قدرة تنتقلُ من الشـيخ المدفون إلى مريـده الـذي يحكي عـن حالته ويبكي علـى قبره.

نقرأ في المقطع (ج):

"فذهـب إلى مراكـش وهو لا يعـرفُ بها أحدا سـوى الشـيخ أبي الحسـن على بن أبي القاسـم المتقـدم الذكر، فذهـب إليـه وأخبره بما جـرى، فقـال له: ومـن هو هذا العامـل؟ فقال لـه لا أدري، فقال أبو الحسـن: اذهب إلى شـيخِك الذي أسـكنكَ في ذلك القبر ليرد عليـك بقرتك. قـال فَخرج مـن عنـده إلى قـبر الشـيخ الغـزواني وبكى عليه ثـم حَكى له مقالة أبي الحسـن وانصـرف خارجا إلى تامصلوحـت، فلما خرج مـن الباب الجديد وجـدَ البقرة واقفة والعامـل راكب بإزائها" (دوحة الناشـر، ص.96)

يشمل المقطع الملفوظات السردية الآتية :

- "فقال فخرج من عنده إلى قبر الشيخ الغزواني وبكى عليه ثم حكى له مقالة أبي الحسن"
- "فلما خرج من الباب الجديد وجد البقرة واقفة والعامل راكب بإزائها".

وهي تبين وضعية الذات التي تتميزُ بعناصر جديدة:

- حصول الذات الفاعلة على القدرة، وتتمثل في "بركة" الشيخ الغزواني التي تُمكنه من تحقيق الموضوع.
- إنجاز الذات الفاعلة للبرنامج السردي، وهو الحصول على الموضوع -القيمة (البقرة)، نتيجة حُصوله على قيمة القدرة، وهي التي تُحقق له الاستطاعة.

إن وحدات الملفوظ السردي "فخرج من عنده إلى قبر الشيخ الغزواني وبكى عليه ثم حكى له مقالة أبي الحسن "تبينُ أن القدرة التي حصلَ عليها الولي والتي تستندُ على بركة الشيخ تنتقل من الشيخ الغزواني الذي يتسم بسمات: / ميت /، / مدفون /، إلى مُريده الذي يبكي على قبره ويحكي له قصته مع العناصر المُعاكسة (عمال السلطان). وتعدُّ هذه القدرة أسطورية لأنها تنتقلُ من الشيخ الميت إلى الولي الحي.

على المستوى الوظيفي، يشيرُ هذا الانتقال للقدرة إلى وظيفة الشيخ وهو في العالم الآخر، بمعنى أن الفعل في هذا النص لا يرتبط بالأحياء دون غيرهم، ولكنه يرتبط أيضا بالشيوخ الذين يفعلون وهم في حالة موت. فالشيخ الغزواني يستطيعُ أن يُحقق للذات الفاعلة القدرة التي تُسعفه في الاتصال بالموضوع (البقرة). إن هذه الخاصية (اشتغال الشيخ الميت) تفرضُ ضرورةَ التفكير في تصنيف خاص بالذوات الفاعلة في نصوص الكرامات، فالذات لا تتميزُ في هذه النصوص دائما بسمات: + حي، + فرد، فهو يمكن أن يتميزَ أيضا بسمة: + ميت، لكن رغم هذه السمة، فإنه يشتغلُ ويُؤدي وظائف داخل النص .يمكن، إذا، أن نلاحظ داخل نصوص الكرامات وجود طبقتين من الذوات:

- طبقة الأحياء.
- طبقة الأموات أو طبقة الأرواح.

ما تشتركُ فيه الذوات في هذه الفئات هي "الوظيفية" أي قدرة الذوات على الاشتغال، على تأدية مجموعة أفعال. إن القدرة كعنصر أساسي بالنسبة لتحقيق البرنامج السردي تنتقل من الشيخ "المدفون" إلى الولي الذي يؤدي وظيفة الذات الرئيسة. إذا كان مصدر هذه القوة هو طبيعة الأموات / الأرواح التي تنجز وظيفة على مستوى النص، يمكن أن نَعُدها "قدرة" أسطورية[20] لأنها صادرة عن فئة الذوات غير القادرة على إنتاج قدرة "مادية" مُحققة تُضاهي قدرة العامل المعاكس. إن شكلَ القدرة في النص هو من بين المكونات الأسطورية في نصوص الكرامات، أي أن هذا العنصر هو الذي يُحدد المظهر الأسطوري في نص الكرامة .إن القدرة الأسطورية التي تحصُلُ عليها الذات الفاعلة هي التي تُسعِفها في الحصول على الموضوع وهو استرجاع البقرة من "عمال المخزن" الذين يُجسدون السُّلطة بمظهرها القهري و الإكراهي. ويمكن صياغة هذه الوضعية من الحكاية بالملفوظ الرمزي الآتي:

(عا1∩موضوع) ◄———— (ع 2 U موضوع)

يتحصلُ من الملفوظ أن امتلاك العامل الأول للموضوع يدلُّ، ضمنيا، على فُقدانه بالنسبة للعامل الآخر.وتدلُّ هذه الحالة السردية الجديدة على انتهاء سيرورة الصراع بين العامل- الذات (البطل) ومعاكِسِه (البطل -المضاد) بانتصار العامل الأول معتمدا على القيمة الجهية: القدرة، مُستمدة من بركة الشيخ. تعدُّ "البركة" قيمة ثقافية يحصلُ عليها العامل- الذات (الولي) من خلال العلاقة بالشيخ-المرجعية .ينمو النصُّ بصيغة تبين تحولَ الولي من وضعية إلى وضعيه جديدة .فالمقطع -ج- الذي يحققُ فيه العامل الذات أول برنامج سردي ينتهي بملفوظ سردي أساسي:

" فذهب والدي مسرورا بما جرى من كرامات وقد تقوت العزيمة" (دوحة الناشر، ص .96).

يشير الملفوظ السردي إلى قدرة وإنجاز إيجابيين بالنسبة للعامل الذي تحولَ من وضعية الشيخ التابع إلى شيخ له أتباع و يتميز "ببركة". فالعنصرُ الأساسي في البرنامج السردي في هذه النصوص هو القدرة التي

تُحدد بهذه القيمة الجهية: "البركة"، وهي قيمة ثقافية غير مُحققة ماديا، لكنها أساسية لأنها هي التي تجعلُ من الولي قادرا على أداء جملة وظائف داخل الإطار السوسيوثقافي.

تقدمُ لنا المقاطع الأخرى في النص (د- هـ) مجموعة من البرامج السردية التي يقومُ العامل-الذات (الولي) بإنجازها. يمكن أن نتبينَ ذلك من خلال تحليل الملفوظات السردية:

"فقال أبو الحسن: لي امرأةٌ لا تلِد قط وأردتُ الذريةَ فجئتُ بها إلى ضَريح سيدي ابراهيم، فقال له والِدي: هذه الحاجة تُقضى إن شاء الله بحول اللهِ ومَشيئتِه من بَركَةِ شيخي، فقال له افعل ما أمرك به، فأمر والدي بصُرة دقيق تأتيه، فأتى بها وفتحها وتَفل فيها ثلاثا، وقال لأبي الحسن: مُرها تجعلُ منها عصيدة وتفطرُ عليها ثلاثة أيام، ففعلت وحملت من حينها. فجاءت بولد ثم بآخر وثالث" (دوحة الناشر، ص.96)

يشملُ النص مجموعة ألفاظ سردية تبينُ عناصر البرنامج السردي الثاني:

1. لي امرأة لا تلد قط وأردت الذرية.
2. فقال والدي هذه الحاجة تُقضى إن شاء الله بحول الله ومشيئته من بركة شيخي.
3. مُرها تجعل منها عصيدة وتفطر عليها ثلاثة أيام، ففعلت وحملت من حينها.

بناء على هذه الملفوظات، يمكن أن نُحلل مكونات البرنامج السردي:

1. العامل المرسل في هذا البرنامج هو الحاجة النفسية -الاجتماعية والتي تتمثلُ في رغبة أبي الحسن في الحصول على ذرية تضمن له الاستمرارية.
2. العامل -الذات هو الولي الذي يستند على البركة لإخصاب المرأة العاقر، وتُمثلُ هذه البغية الموضوع- القيمة الذي يرتبطُ به العامل -الذات على محور الرغبة .كما يوجدُ تحديد واضح للقيمة الجهية التي يرتكزُ عليها برنامج الاستعمال وهي: البركة التي تكونُ القدرة الأساسية للعامل- الذات.
3. يشير الملفوظ السردي إلى إنجاز العامل -الذات للبرنامج السردي الرئيس، ويتمثلُ في نجاح وصفة الولي وقدرة المرأة على الإنجاب، وتَحَول المرأة من حالة العقم إلى حالة الإنجاب.

أما المقطع (هـ): فتقوم ملفوظاته السردية عل تحديد مكونات البرنامج السردي الثالث، نلاحظ ذلك من خلال النص:

"انتشر صيت الشيخ عبدالله بن حسين وقصدته الوفود، وظهرت على يده الخوارق التي لا تُحصى، منها أن الطير المُؤذي كالبَرطال والجَراد ونحوها إذا نزل بفَدان زرع أو بالكرم من الجنانات يكتبُ دعوته إلى الشيخ في رقعة وتجعل في قصبة وتُرفع في الفَدان فإن الطير يرحل من حينه" (دوحة الناشر، ص.97).

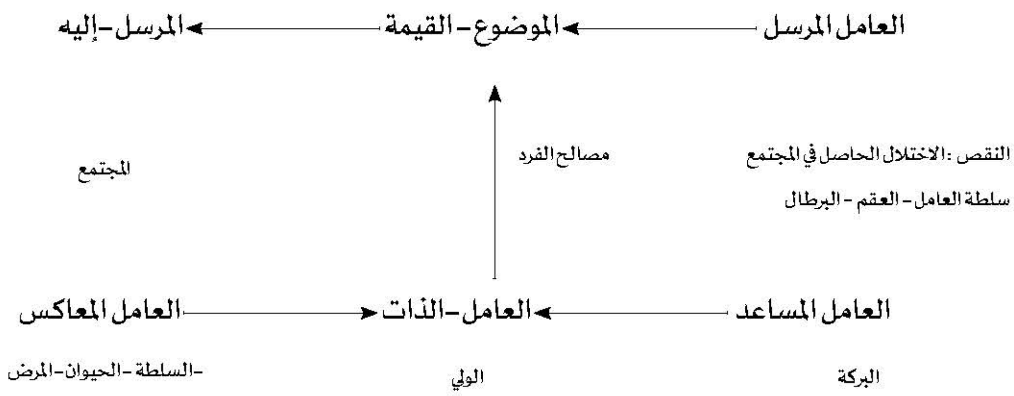
تحيل ملفوظات النص على مكونات البرنامج السردي:

1. انتشر صيت الشيخ عبدالله بن حسين وقصدته الوفود، وظهرت على يده الخوارق.
2. منها أن الطير المؤذي كالبرطال والجراد ونحوها إذا نزل بفدان زرع أو بالكرم من الجنانات يكتب دعوته إلى الشيخ في رقعة وتجعل في قصبة وترفع في الفدان فإن الطير يرحل من حينه.

يشيرُ الملفوظ السردي الأول إلى العامل -الذات وإلى قدرته التي يضاف إليها عنصر آخر يزكي البركة وهو الخوارق التي تظهرُ على يديه، فهي تُدعم قُدرته الإيجابية.

أما الملفوظ السردي الثاني، فيشير إلى الموضوع -القيمة الذي يُحققه العامل -الذات وهو إبعاد البَرطال والجراد عن الحقول لضمان سلامة المحصول، ويمثلُ تحقيق هذا البرنامج الإنجازَ الإيجابي للعامل.

3. أما العامل- المرسل فيتمثلُ في الحاجة الاجتماعية للوفود التي تقصِد الشيخَ طالبةً العون.



- تركيب :

إن المقارنة بين هذه البرامج السردية لنفس العامل -الذات تبرز أن هناك قواسم مشتركة بين جميع البرامج السردية:

- فالمرسل في خُطاطة العوامل كما حللناها هو قاسم مشتركٌ بين جميع البرامج، إذ يتمثلُ دائما في حاجات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية والنفسية .إن وحدةَ المرسل دالة، فهي تبينُ ارتباط الولي بالمجتمع في بنيته الاقتصادية والنفسية والاجتماعية. إن وحدةَ المرسل تبين ارتباط الولي بالمجتمع ليس فقط في ما هو روحي حيث يكون دائما صورة مستنسخة من شيخ آخر، ولكنها تعزز ارتباط الولي بالمجتمع في الحياة المادية اليومية.
- نلاحظ أن القدرة الإيجابية للعامل المساعد تتكون في هذه البرامج من " البركة " بصفتها قيمة جهية ثابتة .
- نلاحظ أن المرسل -إليه يتكونُ دائما من الأفراد الذين يمثلون عينات من المجتمع، وهذا يعني أن المستفيد من الموضوعات التي يحققها العامل - الذات هو المجتمع في كليته.

إن هذه العناصر المهيمنة في كل البرامج السردية تُمكننا من اختزال هذه الخطاطات إلى خطاطة عاملية مُوحَّدة للنص :

يمكن أن نلاحظ من خلال هذه الخطاطة العاملية الموحدة :

- يستطيعُ العامل -الذات في هذه البرنامج السردية أن يُحققَ بشكل إيجابي موضوع-القيمة الذي يرغب فيه وهذا يتضمنُ فشلا بالنسبة للعوامل الأخرى التي توجد معه في علاقة صراع، بمعنى أن برنامج العامل-الذات هو برنامج انتِصار لأنه ينتهي بتملك الموضوع-القيمة .
- تتمثلُ القدرة الإيجابية للعامل -الذات في "البركة" بصفتها قيمة جهية، فهي تمثلُ بالنسبة إليه القدرة التي تمكنهُ من تحقيق موضوع -القيمة الذي يُحدده لنفسه.
- المستفيدُ من إنجازات الولي في النسق الحكائي هو المجتمع مُمثلا في الأفراد .

خاتمة :

بعد تحليل مكونات الكرامة خطابيا وتركيبيا، يمكن استخلاص العناصر الآتية :

-على مستوى البنية.

-تعدُّ الكرامة نسقا يتمفصلُ داخله نسق لغوي ونسق حكائي، فالنسقُ الحكائي يعتمد النسق اللغوي للتمظهر والتحقق.


3

-تتميزُ الكرامة بمكون أسطوري يخالفُ نصوص الكتابة التاريخية مثلا، فهي تشتملُ على مستوى الفاعلين على فئات فواعل أحياء وأموات، لهم القدرة على إنجاز وظائف على مستوى النص.

-تتحكمُ في البنية العامة للكرامة ثوابت النصوص السردية، فهي تتوفر على عوامل تُنسج بينها علائق وينمو النص وفق الدينامية التي توجد بين هذه العوامل.

-تتسمُ بنية الكرامة ببعض خصائص الحكاية الشعبية، وتتمثلُ في العامل المساعد المُتسم بالطبيعة السحرية، "فالبركة" تكاد تشبه العصا السحرية التي يستعينُ بها العامل -الذات للتغلب على البطل -المضاد كما يشير إلى ذلك فلاديمير بروب في تحليله للحكاية الشعبية.21

- تتميز الكرامة بازدواجية البرنامج السردي، فهي تشمل برنامج العامل-الذات المُهيمن أي البطل وفي الوقت نفسه برنامج العامل-الذات الذي يُعاكسه، أي البطل المضاد، فالراوي لا يحكي حكاية واحدة ولكنه يحكي حكايتين، حكاية البطل والبطل المضاد وهي من الخصائص الأساسية في خطاب الحكاية.

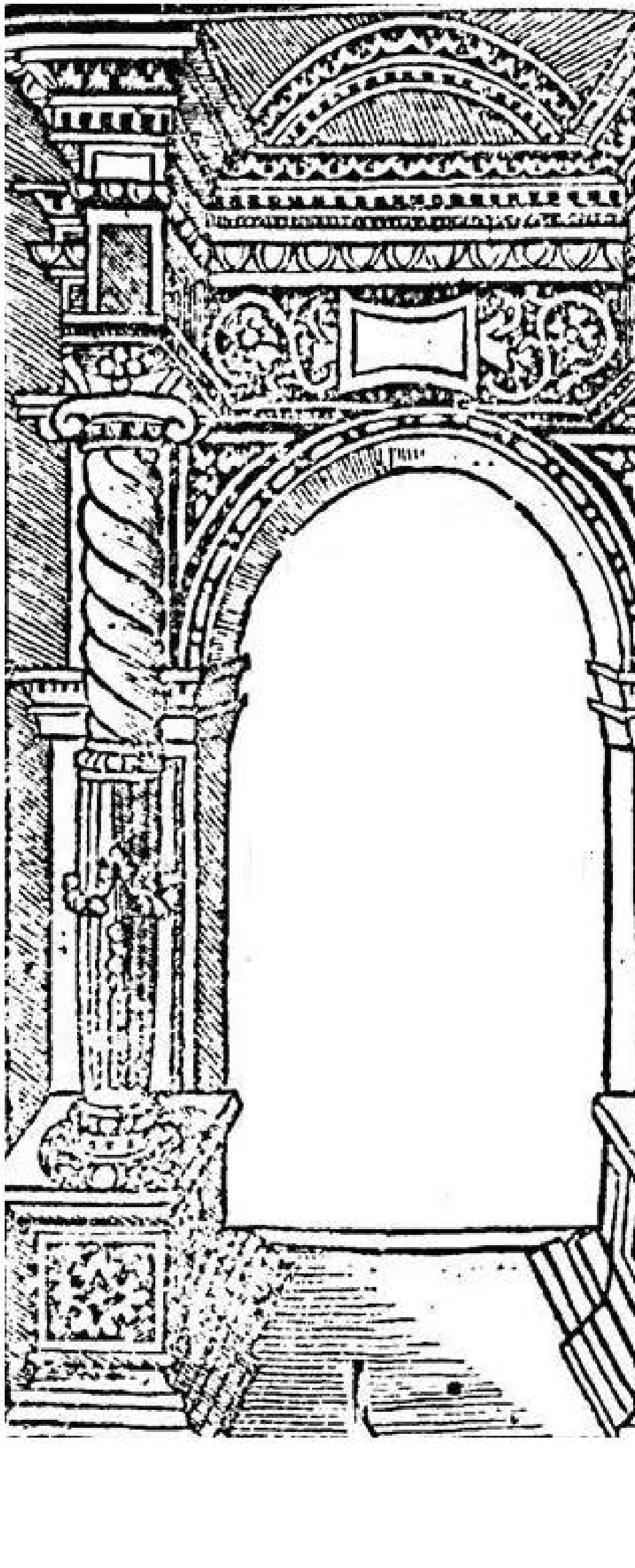
-على مستوى الدلالة.

- ينجز العامل-الذات (الولي) وظائف داخل المجتمع، فهو يبدو حاميا للإنسان من السلطة والطبيعة والحيوان والمرض. تحيل هذه الخاصية على الوظائف التي ينجزها الولي داخل المجتمع.

-هذه الوظائف هي التي تجعل من العامل-الذات عنصرا من بين العناصر الفاعلة في المجتمع، حيث يصبح الولي كما يقول النص " قِبلة للوفود التي تتوجه إليه. "

- إن تحقيق الولي لمجموعة من الوظائف انطلاقا من قدرته الأسطورية (البركة) هو نوع من التعاقد بينه وبين المجتمع، حيث يصبحُ الولي عنصرا من بين عناصر توازن المجتمع. لقد هدف التحليل بالخصوص إلى تحديد مكونات الكرامة في علاقتها باللغة وببعض النصوص كالحكاية الشعبية. كما هدف التحليل إلى إبراز المكون الأسطوري. تمثل هذه العناصر التحليلية هدف المقاربة المنهجية التي حاولنا استثمارها.

أ.د. فرج قدري الفخراني - مصر



مسرد جزيئيات التشخيص Z110-Z139 في كتابَي "ابن الملك والناسك" و"بلوهر وبوذاسف" وفق فهارس الشامي

اولاً: كلمات مفتاحية:

1) الجزيء:

مفهوم أساسي من وحدات البحث والتحليل في ميدان الأدب الشعبي، وخاصة القصص الشعبي، ومهما يكن التعريف المأخوذ بماهية الجزيء / الموتيف، فإن النظرة إليه يجب ألا تعدو كونه مجرد وسيلة / أداة وظيفتها تكمن في تحديد مكونات صغيرة حجمًا وعزلها افتراضيًا لكي يتسنى تناولها بالدراسة والتحليل على نحو نسقي دقيق، ويمثل النظام الموتيفي الذي قدمه ستيث طُمسُن في فهرست الموتيفات أفضل النظم القائمة فعلاً بهذا الصدد، إذ إنه يسمح بالإضافة والحذف والتغيير بدون إحداث صدى في النسق ككل[1] تشخيص Personalism: ظاهرة أدب شعبية عرفها براون بأنها وسيلة فنية دارجة في النص الأدب شعبي تُكسب المجردات

صفــات إنســانية[2] وأطلــق عليهــا ريفلــين האנשה = هأناشــاه، موضحًــا أنهــا تصوير لغــوي مألــوف للغاية، يعــرض جمــاد أو نبــات أو حيــوان أو فكــرة أو مضمــون أو شــعور في صــورة إنســانية حيــث تُصبــح المُمَثلات والظواهــر غير الإنســانية قــادرة علــى التفكــير والكلام والتصــرف مثــل الإنســان[3]، وتؤكــد مَلْكا بوني أن إســباغ الصفــات الإنســانية على المضامــين والأفكار كوســيلة فنية هو أمر مألــوف في الصور التمثيليــة[4]، وهو ما يعرف في البلاغــة العربية التشــبيه التمثيلي[5]، أما التشــخيص كموتيف موجود في تصنيفات الأدب الشــعبي [6] فهي تقع في الامتــدادت الواقعة بــين المُدْخَلَــين[7]، Z139 – Z110 وهو النطــاق المحدد في جميــع فهارس الأدب الشــعبي في العالم [8] لجزيئيات التشــخيص وملحقاتها دون ســواها.

2) فهارس الشامي:

الفهرســت أداة مــن أدوات البحــث، ويمثــل دليــلاً علميًا نســقيًا تُرتب فيــه المادة الأدبشــعبية المفهرســة وفــق القواعد التي يقتضيهــا نظام التصنيــف أو التبويب في النســق Systemic، وذلــك بغــرض فهرســة وحفــظ واســترجاع مواد القص الشــعبي، ويحتوي الفهرست على إشــارات ببليوجرافية، ومعلومات مصاحبة تؤدي بالباحث إلى الوصــول إلى المادة المشــار إليها، وفهارس الشــامي هي المجموعــة المصنفــة وفــق نظــام الموتيــف وقــام الدكتور حســن الشــامي بإعدادها، وهي في معظمها تخــدم المأثور الشــعبي العربي والإســلامي وهــي على النحــو التالي:

- Hasan El-Shamy .Folk Traditions of the Arab World: a Guide to Motif Classification, 2 vols.: V. I, xxvi + 461 pp., V. II, viii + 577 pp. (Indiana University Press, 1995).
- Hasan El-Shamy and Jane Gerry, Eds Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook,. Armonk,NY: M.E. Sharpe, 2005
- Hasan El-Shamy. A Motif Index of the Thousand and One Nights, (Bloomington: Indiana University Press, 2006).
- Hasan El-Shamy, Motific Constituents of Arab-Islamic Folk Traditions: A Cognitive Systemic Approach (2 vols.), 2016.
- https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/202220938/

ثانياً: مشكلة الدراسة:

يقع هــذا البحث في نطاق دراســات الأدب الشــعبي، وهــو معني بتصنيــف جزيئيــات التشــخيص في كتابين أحدهمــا عــربي وهو "كتــاب بلوهــر وبوذاســف" والآخر عبري هــو "كتــاب ابــن الملــك والناســك" "בן המלך והנזיר" في محاولــة لتصنيــف جزيئيــات التشــخيص الــواردة في الكتابــين وفق تصنيفــات الموتيف للشــامي، وذلــك باعتبــار أن التشــخيص إحــدى الخــواص الأدبشــعبية الجمالية، التي تشــكل التعبير الفني والبنية الداخليــة للمنتج الأدبشــعبي، خاصــة عندمــا يكون له صبغــة وعظيــة وتعليميــة، مما يجعــل لهــذه الخاصية وجــودًا واضحًــا في الكتابين المشــار إليهمــا قبلاً.

ثالثاً: مادة الدراسة:

المــادة الــتي يعتمــد عليهــا البحــث، نــص الكتــاب العــربي "بلوهــر وبوذاســف"، مجهــول المؤلــف، والــذي قــام "دانيــال جيماريــه" بتحقيقــه، وصــدر عــام 1976م عن دار نشــر "دار المشــرق – بيروت"، ويقع النص المحقق في 186 صفحة من الورق المتوسط، سبقه مقدمة المحقق باللغة الفرنسية وتقع في 11 صفحة، وقد ذَيَّل المحقق نســخته بفهرس الأشــخاص والأماكــن وفهــرس المحتويــات، ونــص الكتــاب العــبري "ابن الملــك والناســك" בן המלך והנזיר الــذي كتبــه شــموئيل بــن حســداي[9] الــذي عاش في برشــلونة في بداية القرن الثالث عشــر، والــذي قــام هبرمان بتحقيقــه وصدر عــام 1951 م عن دار نشــر "מחברות לספרות בסיוע מוסד הרב קוק – תל-אביב" وقــد اعتمــد في تحقيــق الكتــاب على مخطوطة

أكسفورد رقم 349 بالإضافة إلى ثلاثين طبعة - حصرها هيرمان تفصيلاً - صدرت ما بين (1518 - 1922) أهمها طبعة قوشطا 1518 وطبعة منطوفا 1557 وقد صدرت هذه الطبعات في بلدان مختلفة، بما يشي أنه كان يعيش في هذه البلدان جمهورًا يهوديًا قادرًا على القراءة، ويقع النص المحقق في 207 صفحة من الورق المتوسط، وتتضمن هذه الطبعة مقدمتين كتبهما المحقق، وللكتابين إشكاليات متشابهة تتمثل في كونهما ينتميان إلى ما يُصطلح عليه في الدراسات الشعبية Chapbook الكتب الشعبية[10]، وكذا اشتمال الكتابين على قيم أخلاقية وتجسيدهما للأفكار التربوية والتعليمية المستمدة من حكاية ناسك هندي هو "سيدهارتا جوتاما بوذا" مؤسس البوذية، ومن أمثلة هذه القيم (محبة الآخر - عدم الخجل من التعلم من أي إنسان - الدعوة إلى محبة العدو قبل الصديق) وهي مضامين ذات صبغة عالمية، والكتابان يعتمدان على قصة دينية بيوجرافية تنتمي إلى الجنس الأدبي legend، كُتبت نسختها الأولى باللغة السنسكريتية فيما بين القرنين الثاني والرابع الميلاديين، ومنها ترجمت إلى اللغة البهلوية التي كانت سائدة في بلاد فارس قبل دخول الإسلام، وفي القرن الثامن الميلادي - وربما بسبب تقاطع مضمون القصة مع عقيدة الوحدانية في الإسلام - نُقلت القصة إلى العربية ومنها تناقلتها العديد من اللغات؛ كالمنغولية، واليونانية، واللاتينية وكذلك العبرية[11]، وأخيرًا فإن نصوص الكتابين تمثل نقطة التلاقي الواضحة بين اتجاهين في الأدب، هما: الأدب الرسمي بكل خصائصه التأليفية التي وظفها مؤلفا الكتابين، والأدب الشعبي الذي تَعُودُ عناصره إلى قريحة الشعب لا إلى قريحة الفرد، حيث إنه قد تسرب إلى هذه النصوص - بقصد أو بدون قصد - العديد من الخصائص التي تُدْرس في إطار الأدب الشعبي، بعيداً عن الخصائص الأخرى التي تُدرس في إطار الأدب الرسمي.

وتدور قصة الكتابين - في الأصل - حول الراهب "سيدهارتا جوتاما بوذا" مؤسس البوذية، حيث تذكر الحكاية أن الرهبان أبلغوا والده عند مولده أن للطفل شأنا عظيما، إما أن يكون ملكًا تخضع له ممالك، أو راهبًا جليلًا في مصاف القديسين، لذا هيأ الملك له جميع السبل، لكي يكون ملكًا عظيمًا كرغبته، غير أن الشاب الذي لم يتجاوز الثلاثين، والذي يعيش حياة الملوك، تَكَدَّر فكره عندما رأى - على مدار ثلاثة أيام - مريضًا ثم عجوزًا ثم ميتًا، وفي اليوم الرابع قابله الراهب الذي كشف له حقائق الكون التي حاول والده إخفاءها عنه، وأهمها: الفناء، وحينها هرب الشاب من النعيم متجولًا في شوارع الهند وجرَّب التقشف الشديد، ورغم ذلك لم يهتدِ إلى ضالته، وفي الخامسة والثلاثين توصل، عن طريق الوعي، إلى فيض النور الإلهي، حينها انكشفت له أسباب المعاناة والوسيلة لوضع نهاية لتلك المعاناة، بعدها أصبح "سيدهارتا" هو "بوذا"، الكلمة التي تعني "مصدر النور"

رابعاً: منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة على المنهج التاريخي الجغرافي في دراسة الأدب الشعبي، ووفق هذا المنهج يحاول البحث تحليل الحكاية على وفق خصائص الأدب الشعبي، وتحديدًا على خاصية التشخيص باعتبارها صيغا ذات تراكيب لغوية متشابهة، تربطها دلالة ذهنية، تكوِّن في مجملها بناءًا داخليًا حاكمًا للنص الأدبي الشعبي دون سواه، على أن تتبلور الدراسة في صورة جدول يسرد جزيئيات التشخيص الواردة في الكتابين محل الدراسة وفق فهارس الموتيف الذي قدمها لنا العلَّامة حسن الشامي.

خامساً: مختصرات بيليوجرافية مستخدمة في فهرست تصنيف موتيفات الأنسنة في الكتابين:

1) Gimaret:

Daniel Gimaret, Kitab Bilawhar waBudasf, Recherches Bubliees sous la Direction de L'Institut de Orientales de Beyrouth, Nouvelle Serie, A. Langue Arabe et Penseels lamique, Tome VI, Dar El-Machreq Editeurs, 1972.

(كتاب بلوهـر وبوذاسـف ، حققه دانيـال جيماريه، بحـوث ودراسـات بـإدارة معهـد الآداب الشـرقية، دار المشـرق، بـيروت، 1972).

2) Noy.Motif.:

Dov Neuman, Motif-Index of Talmudic-Midrashic Literature, Doctoral Dissertation, Dep. Of Folklore Indiana Uni. Series Publication no.879, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A

3) GMC:

Hasan El-Shamy.Folk-Tradition of the Arab World: A Guide to Motif Classification, 12- Vol., Indiana Uni. Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.

4) Alf :

Hasan El-Shamy. A Motif Index of the Thousand and One Nights , (Bloomington:Indiana University Press, 2006).

5) DOTTI:

Hasan El-Shamy. Types of the folktale in Arab World: a Domographically Oriented Approach. Bloomington, 2004.

6) Thompson Motif-Index:

Stith Tompson.Motif-Index Of Folk-Literature,16- vol. ,(Copenhagen-Blomington, IndianaUniversity Press, 1955-1958.

7) Ebn-Hasdai:

אברהם בן חסדאי ,בן המלך והנזיר,ההדיר הוסיף הערות ואחרית-דבר א.מ.הברמן מחברות לספרות בסיוע

מוסד הרב קוק ,תל-אביב ,תשי"א

سادسا: مسرد جزيئيات الأنسنة في كتابَي الدراسة وفق تصنيفات الشامي:

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Thompson Motif-Index,+ GMC-A	تشخيصات (التشخص)	Z110,
Thompson Motif-Index,+ GMC-A	موت يشخص Type332	Z111,
	موت يشخص بفكرة	
Ebn-Hasdai,p.143	موت أجمل من حياة	
.Ebn-Hasdai,p.171	ساعة (وقت - لحظة - زمن) الموت ساعة (وقت - لحظة - زمن) اليقظة	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Ebn-Hasdai,p.22.	موت يشخص بيقين لا ظن فيه وظن لا يقين فيه	
Ebn-Hasdai,p.43.	الموت يشخص بالكذب (قيمة الإنسان بصدق كلامه، فإن لم يصدق كلامه فهو كالميت	
Ebn-Hasdai,p.167.	موت يشخص بشاطئ الحياة	
Ebn-Hasdai,p.127.	موت يشخص بنبات مزروع بواسطة خصام (شجار - نزاع)	
	موت يشخص بمدخل دار	
Ebn-Hasdai,p.143.	موت يشخص بمدخل الدار الآخرة	
Gimaret, p.40/ 11.	موت يشخص بتنين في أسفل بئر فاغر فمه ليلقم الشخص	
Motif-Index,+ GMC-A	موت (حظ) يتلبس أو يلبس أشكال مختلفة كي يقضي على أشخاص	Z111.6,
Ebn-Hasdai,p.22.	موت يشخص بإنسان طالبًا أجل (عمر) شخص / الشخص يطلب الدنيا والموت يطلبه	
Gimaret,p.40/11-12.	موت يلبس شكل فيل طالبًا أجل (عمر) شخص	
83'Ebn-Hasdai,p.	موت يشخص بذئب مفترس	
83'Ebn-Hasdai,p.	هروب من الموت يشخص بهروب من ذئب	
	سموم مميتة تشخص	
Gimaret,p.40/10-11.	أربعة أخلاط (يتكون منها الجسد) تتشخص بأربع أفاعي	
Ebn-Hasdai,p.83.	أربعة أخلاط يتكون منها جسم الإنسان تشخص بأربع أفاعي	
	ملاك الموت يشخص	
GMC-A + Alf	هادم اللذات ومفرق الجماعات	#,Z111.9.1+

رقم الموتيف	الموتيف	التوثيق من المصدر
Z111.9.1.1+,#	هادم البيوت ومالئ القبور	GMC-A + Alf
Z111.9.2+,#	يصبح موزع شراب الموت **+cf.S111.10**,	GMC-A + Alf
Z111.9.3+,#	يعود إلى الأرض عندما يأتي شخص	GMC-A + Alf
Z111.9.4+,#	استرد الله مولده (أودعه)	GMC-A + Alf
	قبور(مدافن، لحود، جبانات، ...) تشخص	
	قبريشخص بنار مشتعلة	Ebn-Hasdai,p.83.
Z112,	مرض يشخص	Motif-Index,+ GMC-A + Alf
	مرض يشخص بفكرة	
	مرض يشخص بشيخوخة مؤقتة	Ebn-Hasdai,p.127.
	مرض يشخص بصديق (قريب / زميل) الخصام (الشجار/ النزاع)	Ebn-Hasdai,p.127.
	مرض يشخص بصديق (قريب / زميل) الطريق	Ebn-Hasdai,p.127.
	مرض يشخص بهلاك الجسد	Ebn-Hasdai,p.127.
	أمراض عدة تشخص بحكام مدينة واحدة (المدينة هي المريض) وجه التشخيص: الحاكم له أوامر كذلك المرض له شدائد.	Ebn-Hasdai,p.25.
	أمراض تشخص بقباطنة سفينة واحدة (السفينة: هي الإنسان) وجه التشخيص: القبطان له أوامر كذلك المرض له شدائد	Ebn-Hasdai,p.25.
	جرح (إصابة / ضربة / كدمة) يشخص	
	جروح (إصابات - ضربات - كدمات) إنسان تشخص بأعداء تتدافع وتتصارع عليه	Ebn-Hasdai,p.26.

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Ebn-Hasdai,p.127.	ضرر مستتر يشخص بطريق	
Ebn-Hasdai,p. 123.	سرعة إلحاق ضرر بشخص لحوح في قضاء حاجته بلا فائدة يشخص بسرعة موت دودة القزّ	
Ebn-Hasdai,p. 167.	شيخوخة تشخص بسفينة تحمل الإنسان إلى الموت (حافة الحياة)	
	مريض يشخص	
Ebn-Hasdai,p.25.	مريض يشخص بمدينة متعددة الحكام (الحكام هم الأمراض التي تتحكم فيه)	
Ebn-Hasdai,p.25.	مريض يشخص بسفينة كثيرة القباطنة (القباطنة هم الأمراض التي تتحكم فيه)	
Motif-Index,+ GMC-A + Alf	الحياة تشخص : امرأة عجوز تحمل أدوية ومراهم للعلاج	Z113,
GMC-A + Alf	حياة (عالم - دنيا) يشخص بامرأة صغيرة وجميلة [الدنيا عبارة عن النسا]	Z113.1+,
	صفات الدنيا	
Gimaret,p.15.	صفات الدنيا السيئة السبعة (بخيلة - دوارة - كارهة - غدارة - كاذبة - مؤخرة - مسيئة)	
Gimaret,p.158/19-20.	دنيا تشخص بمدينة جميع سكانها مجانين	
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة بحيوانات مفترسة (سباع) ضارية ولصوص وشياطين مسلطة وغيلان مختطفة ، نباتها شجر الموت.	
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة باللصوص	
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة بشياطين	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة بغيلان	
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة بأشجار موت.	
Gimaret,p.15.	دنيا تشخص ببستان سيئ	
	دنيا تشخص بدار	
Gimaret,p.43/15.	دنيا تشخص بدار ظلمة	
Gimaret,p.43/15.	دنيا تشخص بدار عداء	
Gimaret,p.43/16.	دنيا تشخص بدار ضرر	
Gimaret,p.43/16.	دنيا تشخص بدار معصية	
Gimaret,p.74/11-12.	دنيا تشخص بدار سُيطر على أهلها بواسطة شياطين	
Gimaret,p.91/6.	دنيا تشخص بسجون الأبرار	
Gimaret,p.40/8.	دنيا تشخص ببئر مليئة آفات	
Gimaret,p.40/8.	دنيا تشخص ببئر مليئة بلايا	
Gimaret,p.91/6.	دنيا تشخص بجنات الفجار	
	دنيا تشخص بحيوانات	

رقم الموتيف	الموتيف	التوثيق من المصدر
	الدنيا تشخص بذئب	Ebn-Hasdai,p.83.
	الدنيا تشخص بعلف حيوانات رخيص (علق)	Gimaret,p.91/5.
	صفات بشرية إيجابية تشخص	
	بشاشة وجه كدليل على الكرم تشخص ببراعم كدليل على الثمر	Ebn-Hasdai,p.73.
	صفات بشرية سلبية تشخص	
	منكر فضل (معروف، جميل، ...) يشخص بكافر بفضل الله	Ebn-Hasdai,p. 49.
	حب الدنيا يشخص بجنون ساكنة (متلبسة) في سكان الدنيا	Gimaret,p.158/19-20.
	تمسك بالدنيا يشخص بإمساك حافة حفرة عميقة (الحفرة العميقة هي الموت)	Ebn-Hasdai,p.83.
	عمل في الدنيا يؤنسن بجسد روحه القدر	Gimaret,p.77/13.
	عمل صالح يؤنسن بصديق وفي	Ebn-Hasdai,p.92
	عمل في الدنيا يؤنسن بصديق مخلص رغم إهماله	Gimaret,p.41/1-3 +42/9+42/17.
	عمل صالح يؤنسن بصديق وفي رغم إهماله	Ebn-Hasdai,p.92
	عمل صالح يؤنسن بصديق وفي يعترف بفضل صاحبه	Ebn-Hasdai,p.92
	صدقة منسية تؤنسن بصديق وفي ينفع صاحبه وقت الشدة	92 Ebn-Hasdai,p.
	عمل سيء يؤنسن بصديق وغد يتخلى عن صاحبه وقت الشدة	91 Ebn-Hasdai,p.

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,p.132-133.	دنيا - توقع شخص في شباكها - تشخص بصاحب مصيدة لا يهتم بالطير إلا إذا وقع في شباكه	
Gimaret,p.132-133.	دنيا - توقع شخص في شباكها - تشخص بصاحب مصيدة لا يعطي الحَب لطائر إلا إذا تأكد أن الطائر سيقع في شباكه	
Gimaret,pp.110-111.	محب (محبون) للدنيا ينصح (ينصحون) ملك بالأخذ بأسباب الدنيا - يشخص (يشخصون) بطير جارح (طيور جارحة) توجّه لقنص الفريسة.	
Gimaret,pp.110-111.	محب (محبون) للدنيا ينصح (ينصحون) ملك بالأخذ بأسباب الدنيا - يشخص (يشخصون) بكلب (كلاب) توجّه لقنص الفريسة.	
Gimaret,p.45/11.	متاع دنيا يشخص بجيفة	
Gimaret,p.45/11.	محب أو محبون للدنيا (عبدة أوثان) يشخص أو يشخصون بكلاب تتصارع على جيفة	
Gimaret,p.40/16+ 41/6+ 42/8-10.	مال الدنيا يؤنسن بصديق تفي له ولا يفي لك	
Gimaret,p.40/16+ 41/6+ 42/8-10.	مال الدنيا يشخص بصديق تناضل من أجله ويتخلى عنك	
	أهل (صديق - أخ - خادم - زوج - ابن ...) يشخصون	
Gimaret,p.16.	أهل (صديق - أخ - خادم ...) يشخصون بسباع متوحشة ترغب في أكل الشخص	
Gimaret,p.16.	أهل (صديق - أخ - خادم...) يشخصون بأسد مفترس	
Ebn-Hasdai,pp.30-31.	أخ يشخص كأسد متربص	
Gimaret,p.16.	أهل (صديق - أخ - خادم) يشخصون بذئب خاطف	
Gimaret,p.16.	أهل (صديق - أخ - خادم) يشخصون بكلب محملق في الطعام	

رقم الموتيف	الموتيف	التوثيق من المصدر
	أخ يشخص بكلب شتَّام (سبَّاب - لَعَّان)	Ebn-Hasdai,pp.30-31.
	أهل (صديق - أخ - خادم) يشخصون بثعلب لص	Gimaret,p.16.
	أخ يشخص بثعلب مخادع	Ebn-Hasdai,pp.30-31.
	أخ يشخص بدب متربص (يهاجم فريسته متخفيًا)	Ebn-Hasdai,pp.30-31.
	صديق يشخص بثروة لصديقه	Ebn-Hasdai,p.91.
	صديق يؤنسن بزوجة وولد لصديقه	Ebn-Hasdai,p. 91.
	صديق يشخص بعمل طيب يعلي قدر صاحبه	Ebn-Hasdai,p. 91.
	أولاد يشخصون بصديق يُكرم (يُلاطف - يُخدم -يُحب - ...)ولا تجده وفيًا لصاحبه	Gimaret,P.40/18+41/3+ .41/11-16+42/8
	نساء (زوجات، أمهات، بنات، أخوات...) تشخص	
	نساء يشخصن بأنهن حبائل (مصائد - شباك- فخاخ...) الشيطان	Ebn-Hasdai,p.193.
	اتباع (قبول كلام/نصيحة/مشورة) زوجة (إمرأة) يشخص كسَير خلف لبؤة أو أفعى.	Ebn-Hasdai,p.193.
	درجة (مكانة، رتبة، قدر...) أخ تشخص بزاد لا غنى عنه نهارًا أو ليلًا.	Ebn-Hasdai,pp.33-34.
	درجة (مكانة، رتبة، قدر...) أخ تشخص بعلاج يُحتاج في أوقات محددة.	Ebn-Hasdai,pp.33-34.
	درجة (مكانة، رتبة، قدر...) أخ تشخص بسُم الموت لا يُرغب إلا في وقت واحد فقط.	Ebn-Hasdai,pp.33-34.
	آخرة تشخص	
	آخرة (يوم الحساب) تشخص بوقت الشدة	Ebn-Hasdai,pp.86-90.

رقم الموتيف	الموتيف	التوثيق من المصدر
	اتساع باب الآخرة يشخص باتساع باب دار	Gimaret,p.91/14-15.
	عناصر في الآخرة تشخص	
	جنة تشخص	
	جنة تشخص ببستان بداخله شجرة مثمرة وماء طاهر وظلال، محاط بجدار صعب التسلق وموصد بباب شديد الإغلاق	Gimaret,p.92/5-7.
	دنيا تشخص	
	حب (اشتهاء- رغبة في- عشق...) الدنيا يشخص بماء مالح كلما شُرب منه زاد العطش	Ebn-Hasdai,p.172.
	حب (اشتهاء- رغبة في- عشق...) الدنيا يشخص بعسل في نهايته سم قاتل كلما أُكِلَ منه زادت حلاوته وآخرته الموت	Ebn-Hasdai,p.172.
	حب (اشتهاء- رغبة في-عشق...) الدنيا يشخص بحلم سعيد في منام ينتهي عند اليقظة.	Ebn-Hasdai,p.172.
	متعة/شهوة تشخص بصديق السوء	Ebn-Hasdai,p.145.
	الإنسان في الدنيا يؤنسن برجل في بيت أعده الشيطان بخَدَعِه (غواياته- مكائده- حبائله)	Ebn-Hasdai,p.181.
	حياة الدنيا تشخص بأحلام اليقظة	Ebn-Hasdai,p.171.
	ثروات الدنيا تشخص	
	ثروة في الدنيا تؤنسن بسيدة لصاحبها (عبد ثروته)	Ebn-Hasdai,p.23.
	الدنيا والآخرة تشخصان	
	الدنيا والآخرة تشخصان بزواج وطلاق (طلاق الدنيا هو زواج للآخرة)	Ebn-Hasdai,p.102.

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
.Gimaret,p.91/10-12	حياة دنيا وحياة الآخرة تشخصان بدارين متنافرتين	
Ebn-Hasdai,p.102.	حياة الدنيا وحياة الآخرة تشخصان بضرتين كلما أحببت إحداهما غضبت الأخرى	
Ebn-Hasdai,p.102.	زهد(بعد، تجنب، كراهية ...) في الدنيا يشخص بمفتاح للآخرة(من ملك المفتاح دخل أبواب الجنة وقصورها وحجراتها)	
Alf	ريح تُشخص(كلمة ريح بجميع معانيها) see : Dotti	Z115+,
Alf	سلطة (دولة , سيادة ، حكومة) تشخص	Z116,
Gimaret,p.59/12.	مملكة تشخص بغار في جبل (في عين عارف بملكوت السماء، ورع،تقي، صوفي، زاهد،...)	
Gimaret,p.59/10-11.	مملكة تشخص بمذبلة (في عين عارف بملكوت السماء، ورع،تقي، صوفي، زاهد،...)	
	ملوك (سلاطين ، رؤساء ، أمراء ...) يشخصون	
Ebn-Hasdai,p.74.	ملك يشخص بشمس يُنكر قدرها ويُجهل مجدها	
Gimaret,PP.124-126.	ملك خائف على ابنه فيحجبه عن الصالحين ولكنه يصبح راهبًا يشخص - الملك - بعنقاء أطعمت فراخها جيفة رجل صالح لتغذيهم، فلما تذوقوا حلاوة جسد الصالح - رفضوا أن يذوقوا شيئًا بعده، فنحلوا وذبلوا. أوجه التشخيص: الملك هو العنقاء، ابن الملك هو فراخ العتقاء، الصالحون هم جيفة الرجل الصالح (جسده بعد وفاته).	
.Gimaret,PP.124-126	ملك يحجب ابنه عن الصالحين يشخص بعنقاء تقتل فراخها.	
.Gimaret,PP.124-126	ابن ملك يصبح ناسك يرى ما لا يراه الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء تذوق من عين جيفة رجل صالح فيرى ما لا يراه غيره.	
.Gimaret,PP.124-126	ابن ملك يصبح ناسك يسمع ما لا يسمعه الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء تذوق من أذن جيفة رجل صالح فيسمع ما لا يراه غيره.	
.Gimaret,PP.124-126	ابن ملك يصبح ناسك يشم ما لا يشمه الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء تذوق من أنف جيفة رجل صالح فيشم ما لا يشمه غيره.	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
.Gimaret,PP.124-126	ابن ملك يصبح ناسك يتذوق بلسانه ما لا يتذوقه الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء أكل من لسان جيفة رجل صالح فتذوق ما لا يتذوقه غيره.	
.Gimaret,PP.124-126	ابن ملك يصبح ناسك يشعر بقلبه بما لا يشعر به الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء تذوق من قلب جيفة رجل صالح فيشعر بما لا يشعر غيره.	
	جسد ملك يشخص	
.Gimaret,P.59/13-14	جسد ملك يشخص بجسد فقير يعيش في مذبلة (في عين عارف بملكوت السماء، ورع، تقي، صوفي، زاهد،...)	
.Gimaret,P.59/14	تعجب ملك من سعادة فقير يقيم في مذبلة يشخص بتعجب عارف بملكوت السماء(ورع، تقي، صوفي، زاهد،...) من سعادة ملك يعيش في مملكته.	
	وطن يشخص بامرأة شابة	+,Z116.3
.Gimaret,P.66-68	أمة تعبد الأصنام تؤنسن بصاحب بستان جاهل أوجه الأنسنة: 1- صاحب البستان رأى عصفور يفسد زرعه فأمسكه وأراد أن يذبحه. 2- العصفور يساوم صاحب البستان كي يتركه مقابل نصائح (ثلاث نصائح هي لا تحزن على ما لم تحققه، ولا تصدق ما لا يقبله العقل، ولا تطلب ما يفوق قدرتك). 3- صاحب البستان ينفذ الاتفاق ويطلق صراح العصفور الناصح، ولكنه لم يستفد من النصائح الغالية. (كيف لم يستفد صاحب البستان من نصائح العصفور: أولًا: صدق العصفور عندما قال له لو ذبحتني كنت ستحصل على درة في حوصلتي أي صدق ما لا يقبله العقل، ثانيًا: صاحب البستان ندم لأنه أطلق سراح العصفور أي حزن على ما فشل في تحقيقه، ثالثًا: صاحب البستان أراد أن يصطاده مرة أخرى، أي طلب ما يفوق قدرته.	
.Ebn-Hasdai,P.33	الناس يشخصون ببحر عميق يصعب الهروب منه (مثل السفينة يصعب عليها مغادرة البحر)	
.Ebn-Hasdai,p.170	إنسان يشخص بغربال ينخل الطيب ويجمع السيء (الغربال ينخل القمح ويجمع الفُضَالة)	
.Ebn-Hasdai,p.98	شخص بلا سر يشخص بكنز بلا مفتاح	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Alf	شِعر يشخص	Z117,
Alf	آلة موسيقية تُشخص	Z117.6,+,
Alf	آلة موسيقية تتكلم	Z117.6.1+,#
Alf	موسيقي (مغني) يحب آلته الموسيقية : الأم وابنها ,Z62 , cf.F679.9.1+	Z117.6.2+,#
Gimaret,P.12.	كلمة تشخص بمسكن	
Gimaret,P.12.	كلمة تشخص بحبة زرع تنمو حتى تصبح شجرة مثمرة	
Gimaret,P.38/8.	كلام صائب يشخص ببذور جيدة	
Gimaret,P.38/8-9.	كلام صائب لا يُعتنى به يشخص ببذور تقع على جانب الطريق تأكلها الطيور	
Gimaret,P.38/9-10.	كلام صائب يسمعه شخص ويدركه ولا يعمل به يشخص ببذور تيبس قبل أن تنبت	
Gimaret,P.38/11-12.	كلام صائب يفهمه شخص ويكاد يعمل به ولكن الشهوات تمنعه يشخص ببذور تنبت وتكاد تثمر ولكن الشوك يقضي عليها	
Alf	كلمة يعتقد أن لديها قدرة (قوة) على الخلق See: Thompson Motif-Index اعتقاد كافر V329+ , cf.A611.0.1.1+ مثال[كلمة ملازمة لقوة سلبية]	Z119.0.2+,#
Gimaret,PP.51-52.	كلام الله الذي يعجز الناس على فهمه يُشخص بنفير وصفير صادر من شخص لتعليم الدواب والطيور ما يريد (كيف يستجيب الحيوان أو الطائر لأوامره).	
Gimaret,P.52/6.	أصوات كلام الله المبلغ به من رسل (أنبياء) يشخص بأصوات مروضي حيوانات (طيور)	
Gimaret,P.52/5-6.	أصوات كلام الله تشخص بجسد الحكمة	
Gimaret,P.52/7.	أصوات كلام الله تشخص بمسكن الحكمة	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
	فكرة (تفكير - ظن - تخمين ...) تشخص	
Ebn-Hasdai,p.42.	تفكير يشخص بمرآة القلب	
Ebn-Hasdai,p. 56.	توقد ذهن الشاب لا يختفي حتى لو انغمس في مشكلات الدنيا يشخص بتوقد أنوار الشمس والقمر حتى لو تلبدت السماء بالغيوم	
Alf	عناق محب مثل حرف معين يتحد مع حرف آخر [مثال في الخط العربي الأف واللام]	Z119.1.1.1+,#
Alf	القواعد (النحو) يشخص	Z119.3+,#
Alf	الفاعل أعلى من المفعول	Z119.3.2+,#
Alf	قواعد نحوية كرموز لأفعال أو حركات جنسية مثل [صلة - إضافة]	Z119.3.2+,#
Alf	فصاحة تشخص	Z119.6+,#
Alf	نار تتحدث إلى شخص (تحذر - ترشد - تعلم - ومثل ذلك]	Z120.4.2.1+#
GMC	حقيقة تشخص	Z121,
GMC	عقل (حُلم) يؤنسن بقاضٍ	
Ebn-Hasdai,p.19.	عقل يؤنسن بقاضٍ مرغوب فيه	
Ebn-Hasdai,p.19.	فهم يؤنسن بقاض مرغوب	
Alf	منطق يشخص see: Dotti	Z121.5+,#
	حكمة تشخص	
Gimaret,P.53/1.	حكمة تؤنسن بملك محجوب لا يُرى وجهه ، أوامره تنفذ	
Ebn-Hasdai,P.107.	حكمة تؤنسن بملك محجوب في قصوره ، معروف بنفاذ أوامره	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,P.53/2.	حكمة تشخص بعين غزيرة	
Gimaret,P.53/14.	حكمة تشخص كضوء شمس ينزل على سليم البصر فينتفع به .	
	حكمة تشخص بنور، ضوء، وهج، ضياء، شمس، قمر	
Ebn-Hasdai,p.107.	حكمة تشخص بنور يبدد الظلمة والعمى	
Gimaret,P.54/1.	حكمة تشخص بشمس (نور – ضوء ..) القلوب	
Gimaret,P.53/3.	حكمة تشخص بنجوم زاهرة هادية	
Ebn-Hasdai,p.107.	حكمة تشخص بنجوم يتحكم فيها من لا يعرف طولها وعرضها	
Ebn-Hasdai,p.107.	حكمة تشخص بماء لا يظمأ شاربه أبدًا	
Ebn-Hasdai,p.107.	حكمة تشخص ببئر وفير الماء صافي المنبع	
Gimaret,P.55/13.	حكمة تشخص بعذوبة ماء	
Ebn-Hasdai,p.107.	حكمة تشخص بمفتاح كنز نفيس	
Gimaret,P.38.	كلام صائب يشخص بحَب (ببذر طيب)	
Gimaret,P.38.	كلام صائب يُسمع ولا يُفهم يشخص بحَب (بذر طيب) يُلقى على جانب الطريق لا في موضع البذرة،(الحَب – البذر تلتقطه الطيور)	
Gimaret,P.38.	كلام صائب يُسمع ويُفهم ولا يُعمل به (بسبب الشهوات) يشخص بحَب (بذرة طيبة) بُذرت ونبتت وعندما كادت تثمر قضى الشوك عليها	
Gimaret,P.38.	كلام صائب يُسمع ويُفهم ويُعمل به يشخص بحَب (بذرة طيبة) بُذرت ونبتت وأثمرت	
.Gimaret,P.150/9-12	كلام الحكمة يشخص بالكبريت الأحمر والياقوت الزبرجد	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,P.38.	حكيم يشخص بزارع يبذر حَبًا (الحَب هو الحكمة)	
Ebn-Hasdai,p.140.	كلام حكيم يشخص بإشارات لتعليم الحيوانات	
Ebn-Hasdai,p.140.	كلام حكماء وضعه الله في قلوبهم يشخص بإشارات وعلامات مدربي الحيوانات لتدريبهم على تنفيذ الحركات – من يفهم كلام الحكماء ينفذ أوامر الله	
Ebn-Hasdai,p.37.	كلام أنبياء (أبناء أنبياء) يشخص بإشارات تصدر لحيوانات فتفهمها وتنفذها	
Ebn-Hasdai,p.37.	كلام أنبياء (أبناء أنبياء) يشخص بإشارات تصدر لجمل ليبرك على الأرض فينفذ – من يتبع النبي ينفذ أوامره	
Ebn-Hasdai,p.37.	كلام أنبياء (أبناء أنبياء) يشخص بإشارات تصدر لجمل ليبرك على الأرض فينفذ – من يتبع النبي ينفذ أوامره	
	إدراك (وصول – استيعاب ...) الحكمة تشخص	
Gimaret,P.55/9.	أنواع الحصول إلى الحكمة تشخص بأعماق الوصول إلى الماء	
Gimaret,P.55/13.	حكمة بعيدة المنال تشخص بماء على بعد كبير جدًا في باطن الأرض (معطش)	
Gimaret,P.55/11.	حكمة يُحصل عليها بصعوبة تشخص بماء على بعد كبير في من سطح الأرض	
Gimaret,P.55/10.	حكمة يُحصل عليها بصعوبة تشخص بماء على عمق أربعة أمتار تقريبًا (قامة أو قامتان)	
Gimaret,P.55/10.	حكمة يحصل عليها بيسر تشخص بماء قريب جدًا من سطح الأرض (إحساء وعيون)	
Gimaret,P.55/9.	طلب الحكمة يشخص بالرغبة في اكتشاف الماء من باطن الأرض	
Gimaret,P.55/9.	طالب الحكمة يشخص بمكتشف الماء في باطن الأرض	
Gimaret,P.54/15.	قيمة المستفيد من الحكمة تشخص بقيمة اللؤلؤ	
.Gimaret,P.54/16-17	عظيم الاستفادة من الحكمة يُشخص بحبة لؤلؤ ثمنها ألف درهم	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,P.54/17.	ضعيف الاستفادة من الحكمة يشخص بحبة لؤلؤ ثمنها درهم واحد	
Hasdai,pp. 138 - 139.	سيطرة(تملك)حكمة على شخص تشخص بسيطرة عبادة الأوثان على جماعة (أمة)	
54/15 Gimaret	غير مستجيب للحكمة يشخص	
Gimaret,P.54/1-8.	غير مستجيب لحكمة قيلت له ثم يعود إليها ويستجيب لها يشخص براعي يمر على بئر لا يهتم بها وعندما تنضب المياه حوله يتذكر البئر ويعود إليها	
Ebn-Hasdai,p.106.	فشل في إدراك الحكمة يشخص بفشل العين في النظر إلى الشمس	
	كمية حكمة تشخص	
Gimaret,P.52/15-16.	كمية حكمة من كلام الله تشخص بكمية شعاع يتم الحصول عليه من الشمس	
Gimaret,P.12.	علم يشخص بقاض	
GMC+ Alf	زمن (وقت) يشخص cf. K2059.9.2+,W199.3.3+ [الزمان قاعدة الحياة]	Z122,
Ebn-Hasdai,pp. 22-23.	لغة (لهجة، لغوة، حكي...) زمن تشخص بلغة (لهجة، لغوة، حكي...) إنسان	
Ebn-Hasdai,p.171.	زمن يشخص بثعبان (الثعبان جلده ناعم وسمه قاتل)	
Ebn-Hasdai,p.171.	زمن يشخص بسيف (السيف منظره جميل وضربته مميته)	
Hasdai,p. 43.	زمن سيء يشخص بميزان يرفع وضيع ويخفض رفيع	
Alf	فجر (صباح , وقت من اليوم) يشخص [هتف الفجر]	Z122.6+,#
Gimaret,P.40/9.	نهار يشخص بجرذ أبيض	
Ebn-Hasdai,p.83.	نهار يشخص بفأر أبيض	
Gimaret,P.40/9.	ليل يشخص بجرذ أسود	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Ebn-Hasdai,p.83.	ليل يشخص بفأر أسود	
	سرعة أوقات (أجزاء من اليوم)	
Gimaret,P.40/9.	سرعة الليل والنهار تشخص بسرعة جرذين على غصني شجر	
GMC+Alf	قوى زمنية تشخص (مثل قوى الحظ) : الزمان (الدهر ، الزمان ، الأيام)	Z122.7,+
Alf	قوى زمنية (الزمن) مسئولة عن سوء حظ (مشكلات - بلايا) الشخص cf.K2059.9.2+	Z122.7+,#
Alf	ليالي (أيام , سنين) تحبل بأحداث الزمن (الحظ) وتمنح الولادة شيء عجيب	Z122.9.1+,#
Ebn-Has-.dai,pp.138-139	فترات(مدد) مجيء (ابتعاث - ارسال) أنبياء تشخص بفترات فصول السنة العلاقة : مدة البعثة تنتهي بموت النبي والفصل ينتهي بدخول فصل جديد	
Ebn-Hasdai,pp. 22-23.	صفات بشرية إيجابية للزمن(حياة - غني - فرح - شبع - سلامة - قوة)	
Ebn-Hasdai,pp. 22-23.	صفات بشرية سلبية للزمن (موت - فقر - حزن - جوع - مرض - ضعف)	
	فضيلة (طهارة - عفة) تشخص	Z125,
Alf	حسن ضيافة (كرم) يشخص مثل (حاتم الطائي أو أحد شبيه له) (كرم حاتمي) See: Dotti	Z125.9.1+,#
	أنبياء(رسل ، مبعوثون) يشخصون	
Ebn-Hasdai,pp. 138-139.	نبي (رسول ، مبعوث) يشخص بصاحب حديقة يجتهد في زراعتها وتجميلها	
Ebn-Has-dai,pp.138-139.	نبي (رسول ، مبعوث) يبعث في أمة ويجتهد في بلاغ الرسالة يشخص بصاحب حديقة يجتهد في فلاحة تربة الحديقة (الأمة هي التربة)	
	مقابلات: صور اجتهاد نبي (رسول ، مبعوث) في بلاغ رسالة تُقابل بصور اجتهاد صاحب بستان في فلاحة تربة بستانه	
Ebn-Hasdai,pp. 138-139.	النبي: الدعوة بالحكمة ومكافحة الكفر وتغيير العقائد الوثنية والتمهيد للإيمان وزرع مبادئ الدين وغرس أحكام الدين تُقابل عند صاحب البستان: فلاحة الأرض وعزقها وتهوية تربتها وحرثها وزرعها وغرسها	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,P.50/4-10.	مجئ أنبياء ورسل في أزمنة مختلفة يشخص بصاحب بستان يزرعه في أوان ويقطف منه في أوان آخر (بستان الورد يُزرع في الصيف ويُقطف في الربيع)	
Gimaret,P.40.	تلبية الناس دعوة أنبياء ورسل مبعوثين تشخص بتلبية بيض طائر(اسمه قادم) لنداء أبيهم ليلاً. 1- الأب وزع أولاده من الطيور على أعشاش طيور أخرى. 2- الطيور الأخرى احتضنت أولاده مع بيضها. 3- عند نداء الأب على أولاده استجاب بعضها ولم يستجب البعض الآخر.	
	أشخاص صالحون يشخصون	
Gimaret,P.157-158.	شخص صالح (البُدّ) يؤنسن بطبيب يعالج المصابين بالجنون بالرقية	
Gimaret,P.150/9-12.	شخص صالح (البُدّ) يؤنسن بصاحب كنز يحتوي على مواد سحرية (كبريت أحمر - ياقوت - زبرجد) تشفي من الأمراض (تشفي من العمى - الصمم - البكم - الجنون)	
Gimaret,P.44/13-16.	رجل صالح (زاهد) يؤنسن برجل مر على قوم يتصارعون على جيفة لا يعنيه أمرها	
Ebn-Hasdai,p.88.	أتقياء يشخصون ببرج قوي وسط تقلبات الزمن	
.Gimaret,PP.181-183	تاجر صالح يقدم طاوسًا هدية لملك يشخص بشخص خرافي تأكل جسده طيور خرافية. (الشخص الخرافي هو البُدُّ: وفق رواية كتاب بلوهر وبوذاسف هو نبي هندي عندما مات حمل طائر خرافي جيفته إلى فراخها فطعمن ما كان في جسده فتغذين برًا ورأفة وصدقًا وعلمًا وحُكمًا ولم يذقن طعامًا بعده حتى مِتْنَ، الطائر الخرافي هو العنقاء) عن هذه الرواية أنظر: كتاب بلوهر وبوذاسف ص ص 124 - 125.)	
Gimaret,PP.61-62.	تخوف رجل صالح من دعوة ملك للدين خشية أن يغضب عليه، يشخص بتخوف سابح ماهر من إنقاذ غريق خشية أن يغرق معه	
Gimaret,PP110-111.	أشخاص يؤمرون (من ملك) بالأخذ بالأسباب يشخصون بكلاب يوجهها صاحبها لقنص الصيد	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
	ملابس رجل صالح تشخص	
Gimaret,P.103/5-8.	كساء ناسك يشخص بقشر شيطان	
.Gimaret,P.46-47	طعام وشراب رجل صالح في الدنيا (طعام المضطر المستثقل لا طعام الكلب المستكثر) يشخص بطعام ملك مكون من لحم ابنه الذي ذبحه كي يطعم به بقية أهله حين أشرفوا على الهلاك، بعد أن غزاه ملك آخر وهزمه.	
GMC	إثم (خطيئة ،ذنب) يشخص	Z127,
	كفر(شرك - إلحاد) يشخص	
.Gimaret,P.183/15-17	بدعة (في دين) تشخص	
.Gimaret,P.183/15-17	بدعة في دين تشخص بغراب مدهون يبدو كطاووس مبارك جميل	
	كفار يشخصون	
Gimaret,P.159/2-6.	عبدة أوثان يؤنسنون بمصابين لا يعرفون الدواء ويكرهون الطبيب	
.Gimaret,P.45/11-13	عبدة أوثان يتصارعون على الدنيا يشخصون بكلاب تتصارع على جيفة	
Gimaret,P.183.	عبدة أوثان يؤنسنون بوزير يخدع ملك (الوزير يطلي غراب بألوان الطاووس ويقدمه للملك كطاووس)	
Gimaret,P.181-183.	أوثان تشخص بغربان	
	دين يشخص	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Gimaret,P.183.	دين يشخص بطاووس ألوانه جميلة ولا تزول.	
Gimaret,P.150/9-12.	دين يشخص بكنزبه مواد سحرية (كبريت الأحمر - ياقوت - زبرجد) تشفي من أمراض (عمى - صمم - بكم - جنون)	
	متدينون يشخصون	
Gimaret,P.45/11-13.	متدين زاهد في الدنيا يحارب من كفار (عبدة أوثان) يشخص برجل مر على كلاب تتصارع على جيفة فتركتها لتهجم عليه	
GMC	رياضات دينية تشخص : صلاة ، صوم	Z129,
GMC	كذب (بهتان ، شيء كاذب) يشخص	Z131,
.Gimaret,P.93/13-14	خداع يؤنسن بعدو (سوء نية)	
.Gimaret,P.192/13-14	كلام باطل يشخص بجواهر مغشوشة مصنوعة من زجاج	
.Gimaret,P.93/13-14	قول سوء يؤنسن بعدو	
.Gimaret,P.93/13-14	عمل سوء يؤنسن بعدو	
	مخادعون يشخصون	
.Gimaret,P.183/14-16	كهنة أوثان يؤنسنون بوزير يخدع ملك فيقدم له غراب كطاووس	
.Gimaret,P.152/13-14	كهنة الأوثان يشخصون بحانة	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
	مُفتِنون يشخصون	
.Gimaret,P.175/15-19	شياطين تفتن الناس يُؤنسنون بالنساء (النساء فتنة)	
.Ebn-Hasdai,p.170	شيطان يغوي الناس (يقود الناس للنار) يشخص بحصان (بهيمة – بغل) يقود صاحبه إلى القبر(يهوي بصاحبه في بئربها نار) See: Thompson Motif-Index :A50.conflicx of god and evil cre- .ators.—v. Aptowitzer, p55	
Gimaret,P.12.	عدم حياد يؤنسن بقاض	
Gimaret,P.12.	غضب (هياج) يؤنسن بقاضٍ	
Ebn-Hasdai,p.19.	غضب يؤنسن بقاضٍ مُهاب	
Ebn-Hasdai,p.19.	حنق يشخص بقاضٍ مُهاب	
GMC	حرب تشخص	Z132,
GMC	جدب (فقر ، ندرة ، هزال، ضعف تغذية ناتج عن سوء الطعام) يشخص	Z133,
GMC + Alf	حظ سعيد يشخص .see: Dotti Gmc	Z134,
Gimaret,P.77/12.	قدر يشخص بروح إذا كان العمل هو الجسد	
Gimaret,P.190/7-9.	بشرى تشخص بشجرة عظيمة	

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Alf	رمزية العملات (القطع النقدية) عملات نقدية ذات ألقاب ,cf.P13.9.3.3.1+	Z134.3.0.1+,#
GMC	محنة (شدة ، ضراء) تشخص	Z135,
Alf	لسان حال شخص (وضعه أو ظروفه) [لسان الحال] لسان الأشياء (لسان المدح)	Z137.1+,#
Alf	عضو جنسي يشخص	Z138.5+,#
Alf	عضو جنسي يعطى اسم (تحديداً اسم ذكر) مثال (الشيخ) [بركات الشيخ الذي بينهما – شيخ زكريا أبو العروق – يا أبو اللثامين (السيد البدوي)	Z138.5.0.1+,#
Alf	مهبل يشخص [شيخ]	Z138.5.2+,#
GMC	تشخيصات متنوعة	Z139,
	تشخيصات متناقضة	
	الفقير الفاضل والغني السيء	
Gimaret, pp.35-37.	فقير مهمل رغم قيمته وغني سيء يشخصان بسفينتين (الفقير: سفينة مدهونة بالقار وهي مليئة باللؤلؤ – الغني : سفينة مدهونة بالذهب وهي مليئة بالقاذورات)	
Alf	خمر يشخص (اجعلني أفعلها)	#,Z139.3
Alf	ماء جرة , برطمان – انثى ، مهبل	#,Z139.9.3.2+

التوثيق من المصدر	الموتيف	رقم الموتيف
Alf	وعاء ظامئ (جاف) (صندوق، حقيبة، جيب ومثلها فتحة الاست أو فتحة المهبل (حق - واسع - مقاس) [ ] كلمة مزاملة تذكر بها	#,Z139.9.4+
GMC	سيد السماء كرمز لقديس	,Z139.7.1
GMC	مقص مفتوح كرمز للأنثى	Z139.7.2+
GMC	جرة أو قدر، كرمز للأنثى	+,Z139.7.3
Alf	حزام يشخص (مرهق الوسط) (متعب الوسط)	#,Z139.9.5.1+

( ) ما بين القوسين مرادفات أو توضيحات لما قبلها، والمذكور قبلها قُدم لاعتبار واحد هو أسبقية الورود في النص.

في المرجع العبري التوثيق برقم الصفحة وفي المرجع العربي التوثيق برقم الصفحة متبوعًا أحيانًا بأرقام السطور عند الضرورة.

- الهوامش

1. Hasan El-Shamy. A Motif Index of the Thousand and One Nights , (Bloomington:Indiana University Press, 2006).pp 4-5.
2. Mary Ellen Brown and Brauce A. Rosenberg, Folklore (an Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales , Music and Arts, vol.2, p.651.
3. אשר ריבלין ,מונחון לספרות ,פרשת פועלים ,תל-אביב, 2000,עמ"19.
4. מלכה פוני , ש.י.עגנון (פרקי לימוד),הכנה לבחינת הבגרות בספרות,ידיעות אחרונות, ספר חמד, בע"מ, תל-אביב, עמ"6.
5. أطلقت البلاغة العربية على طريقة تشبيه حالة بأخرى، مع وجود أداة تشبيه سواء أكانت ظاهرة أو مستترة، ويكون وجه الشبه فيه صورة منتزعة من عدة صور، أطلقت عليه التشبيه التمثيلي، فحين يرغب الشاعر في تصوير حالته وهو يشعر بلوعة الحب رغم قرب محبوبته منه، لوجود ما يحول دون الوصال، يصور هذه اللوعة بالظمأ القاتل للإبل وهي في الصحراء القاحلة، رغم أنها تحمل فوق ظهورها قراب الماء فيقول ابن عنين:

وأشد ما لقيت من ألم الجوى ... قرب الحبيب وما إليه وصول

كالعيس في البيداء يقتلها الظما ... والماء فوق ظهورها محمول

- انظر: ابن عنين (محمد بن نصر الأنصاري)، ديوان ابن عنين، تحقيق: خليل مردم بك، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 2001، ص 186.

أ. الدكتور مصطفى السواحلي - بروناي

السِّيجَة: حَفْرِيَّاتٌ فِي التَّارِيخِ واللُّغَةِ



1

ليست الألعابُ على اختلاف أنواعها مصدرًا للتسلية والمتعة فحسب، ولكنَّها مرآةٌ تنعكس عليها حضارةُ الأمَّة بكافَّةِ أبْعادها، وتتجلَّى على صفحتها توجُّهاتها الفكريَّة والنفسيَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة، فقد نشأت الرياضةُ قديمًا في سياق صراع الإنسان مع الطبيعة بكلِّ مفرداتها البشريَّة وغير البشريَّة، التي أجبرت الإنسانَ الأول على الكرِّ والفرِّ والدفاع عن نفسه، ومحاولة إثبات ذاته في مواجهة الآخرين، ثمَّ تطورتْ لتصبح جزءًا من فلسفة الأمَّة، ورؤيتها للكون والحياة؛ فالرياضات العنيفة التي راجت في زمن الحضارة الرومانيَّة، والتي كان الأباطرة يتسلَّوْن فيها برؤية العبيد يقتل بعضهم بعضًا في مشاهد دمويَّة مُرَوِّعة، ولعبة الملاكمة والمصارعة الحرَّة في أمريكا، ومصارعة الثيران في إسبانيا وغيرها من الألعاب الدمويَّة تعكس روح العدوان والوحشيَّة التي قامت عليها الحضارة الرومانيَّة القديمة ووريثتها الحضارة الغربيَّة الحديثة.

وذيـوع ألعـاب القمـار في نـوادي أوروبا وأمريـكا وبعض الـدول الآسـيويَّة، والشـغف بشـراء أوراق اليانصيب، والمراهنـات علـى المباريـات، وغيرهـا مـن صـور القمار الإلكـترونيِّ الـذي تقدر الأمـوال الدائـرة فيـه بمليارات الـدولارات يعكـس حالـة الجشـع المـاديِّ والرغبة في الـثَّراء السـريع لـدى شـعوب تلك الـدول. بينما يشـير انتشـار الألعاب العقليَّة كالشِّـطْرَنج والـنَّرْد في الحضارة الفارسـيَّة القديمـة إلى الحكمة المنظَّمـة والتدبير العقلي الهادئ. ويدلُّ شـيوع الرياضات الدفاعيَّـة كالكاراتيه في اليابان مثلاً على الطبيعة المسـالمة لتلك الشـعوب، والتي قصاراهـا أن تدافـع عن نفسـها بطريقـة احترافيَّة ليس فيها إراقـةُ دماء. وتتناغـم الرياضـات الجماعيَّة الهادئة الشـائعة في الأريـاف مع جوِّ الترابط الأسـريّ، والسـلام الاجتماعـيّ، ونمطٍ من التفكـير المنظَّـم وإن كان بدائيًّا في كثيرٍ مـن صُوَره.

وتحظى لعبة "السـيجة" أو "الشـيزى" بذيـوعٍ كبيرٍ في شـتى أقطـار الوطن العـربيِّ مـن المحيـط إلى الخليج منذ قـرون عديـدة، وبخاصة لدى كبـار السـن في القُرَى والبـوادي، حيـث يجتمعـون عليهـا في مجلـس يسـوده الحبُّ والوئـام اللذان لا يخفـى أثرهما في تقويـة الروابط الأسـرية، وتفريـغ شـحنات الغضـب والانفعـالات المتراكمـة من أعباء الحيـاة وضغوط المـادة. وإن أنس لا أنـسى مجلس جَدِّي – رحمـه الله – حيـث كان اللاعبون يتحلَّقـون أمـام بيتـه لممارسـتها، أو للتمتـع بمشـاهدة اللاعبـين في متابعـة دقيقة، مع إنشـاد الظافـر مواويل النصر من سـيرة "أبو زيد الهـلالي"، أو سـيرة "عنترة بن شـدَّاد" بصوت رخيم، وربما استشـهد بعـض الحَفَظَةِ أثناء اللعب بآيات مـن القرآن الكريـم الدَّالَّة على القتال والمطاردة والحشـر، أو أسـقط بعض المتابعين لنشـرات الأخبـار الأحـداث السياسـيَّة الجاريـة علـى مجريات اللعـب، فـتراه يسـمى الحجـارة التي يلعـب بهـا بأنواع الطائـرات المقاتلة، أو بأسـماء بعض القادة شـرقًا وغربًا، وسط جوٍّ يسـوده الترابط والسـلام الاجتماعي الحقيقيّ علـى الرغم مـا يطفو على السـطح من صيـاح المنتصر، وحسـرات المهزوم مـع تصميمه على تكـرار المحاولة حتى ولـو امتـدَّ بهم المجلس إلى طلـوع الفجـر. ثـمَّ انْقَضَتْ تلـك الأيـام، وكادت اللعبة تنقـرضُ بعدما جـاء التلفاز واجتـذب تلـك الجماهـير لمشـاهدة مباريات الكـرة، أو الدرامـا التلفزيونيـة، أو البرامـج الحواريـة، ناهيك عن الألعاب الإلكترونيـة التي اجتذبت الشـباب من أحضان تلك الطبيعة الحالمـة إلى عالمها الـمُفْعَم بالقتل والدماء، ثم جـاءت الهواتـف الذكيَّة الـتي بات الأطفـال الصغار يحملونهـا، فقضت على البقية الباقية مـن أواصر الترابط الاجتماعـيّ الذي بـات حديثًا مـن أحاديـث الغابرين.

وقد ورد ذكر "السِّـيجَة" عَرَضًـا في أحد أبحاثي، فرأيتُ من الأمثـل أنْ أُعرِّف بهـا بعدما صارت شـيئًا من التراث المنقـرض في أذهان شـباب اليوم؛ فوجدتـني مفتوحًا على عوالم فسـيحةٍ يختلط فيها الدينيُّ بالحضـاريِّ، واللغويُّ بالثقـافيِّ في معزوفةٍ فريـدةٍ تعكس التواصـل الحضاريّ، والتفكـير الهـادئ لدى العرب منـذ أزمنةٍ بعيـدةٍ، وهو ما تجلِّيه صفحاتُ هـذا المقال.

اولا: في غَياباتِ التَّاريخِ:

من المؤكَّـد أنَّ هذه اللعبة موغلة في القـدم؛ لارتباطها بالإنسان البسـيط في باديته أو حقله، وسعيه إلى التسلية الممتعة التي تنمي فكره، وتعزز مكانتـه الاجتماعية. ولكنَّ تاريخ نشـأتها لم يسجل للأسـف على وجه التحديد، ولا يوجـد دليلٌ يـرقى إلى درجة اليقـين حول بداياتهـا، ولكنْ ثمَّة افتراضـات طرحها عدد مـن الباحثين منها:

فقـد زعـم الكاتـب الأمريكـي كارينغتـون بولتـون (H. Carrington Bolton 1843- 1903) أنَّ سـيدنا موسى عليه السـلام كان يلعبهـا مع بنتي العبـد الصالح "شـعيب" في أرض مدين[1].

وهو زعـمٌ لا دليل عليه، ولـم يذكر له مصـدرًا، ولعله ممـا سـمعه مـن الأسـاطير الـتي يتناقلهـا بدو سـيناء الذيـن عاش معهم خـلال رحلته البحثية في سـيناء، وقد تعلـم منهم اللعبة، ومارسـها، ووصف النمـط الذي كان يمارسـه وصفًا دقيقًا.

وذكرهـا المستشـرق البريطـاني إدوارد وليـم لـين (Edward William Lane 1801 - 1876) وشـرح

طريقة لعبها، وأشار إلى أنَّ عددًا منها محفورًا على قمة الهرم الأكبر في مصر، ولكن من المحتمل أن يكون من حفروا عيونها هم المرشدون العرب الذين يرافقون السياح الأجانب[2].

وقد وقف الباحثان (Vesna Bikic)، و(Jasna Vukovic) وهما أثريَّان في جامعة بلجراد على لوحة للمَنْقَلة (أحد أسماء السيجة) مكونة من 12 عينًا 2×6 في قلعة بلجراد عام 2006م، وبيَّنا أنَّها من أقدم الألعاب اللوحية في العالم، وأنَّها منتشرة من الفلبِّين وإندونيسيا وماليزيا في أقصى الشرق، مرورًا بالهند والمنطقة العربية، ووصولًا إلى أدغال إفريقيا في كينيا وتنزانيا والكونغو وأنجولا وغيرها، وأشارا إلى الأصل العربيِّ للكلمة، وقد رجَّحا أن تكون اللعبة قد ظهرت في مصر الفرعونيَّة في العصر الحجريِّ الحديث، حيث وجدت بعض آثارها في معابد الأقصر[3].

ونقل عن الباحث السعودي مسعد العطويّ المعنّ بتاريخ منطقة "تبوك" أنَّ آثارها لا تزال باقية إلى اليوم، وهي محفورة على صخور كبيرة في منطقة تبوك على طريق القوافل الذي مرّ به الرسول ﷺ ما بين مدينة تبوك ومركز البدع[4].

وذكر الباحث الجزائري علي عليوة أنَّه توجد آثار موجودة حتى الآن تؤكد وجود لعبة "الخربقة" (وهي التسمية الجزائرية للعبة) لدى البيزنطيين موجودة في الأحجار والآثار التي تركوها في ولاية "تِبْسَة" بالجزائر، والتي بني بها السور البيزنطيُّ في وسط المدينة[5].

وفي تقديري أنَّ هذه العيون المحفورة على الصخور لا تكفي دليلًا على أنَّ الفراعنة أو البيزنطيين أو أهل مدين كانوا يلعبونها، فمن المحتمل جدًّا أن يكون اللاعبون قد حفروها في أزمنة لاحقة، وأنَّ المزاج قد استبد ببعض المصريين المحدثين مثلًا للعب مباراة تاريخيَّة على قمة الهرم، فحفروا تلك العيون التي لا تحتاج إلى جهد كبير في صناعتها.

وننتقل من هذا التاريخ الموغل في القدم، والمبني على افتراضات لا ترقى إلى درجة اليقين، إلى التاريخ الموثَّق بشواهد مقبولة، حيث نجدها تحت مسمَّى (القِرْق) تتردَّد في المصادر العربيَّة منذ العصر الجاهليّ، فما بعده، نكتفي من ذلك بهذه الشواهد:

فقد ذكرها الشاعر المخضرم أميَّة بن أبي الصَّلْتِ (5هـ/ 626م) في قوله:

وَأَعْلَاطُ الكَوَاكِبِ مُرْسَلاتٌ

كَخَيْلِ القِرْقِ غَايَتُهَا النِّصَابُ [6]

قال الزمخشريُّ (538هـ) مُعلِّقًا على البيت: "قَالُوا: هَـذِهِ اللعبة تلعب بِالْحِجَارَةِ فخيلها هِيَ الحِجَارَة، وَفِي القِرْقِ البَـدْرِيُّ والبَغْتِي. وَقيل: هِيَ الأَرْبَعَة عشر، خطٌّ مربَّع فِي وَسطه خطٌّ مربع، فِي وَسطه خطّ مربع، ثمَّ يخط من كل زَاوِيَة من الخطّ الأول إِلَى الخَط الثَّالِث، وَبَين كل زاويتين خطٌّ، فَتَصِير أَرْبَعَة وَعشْرين"[7].

وقال الزبيديُّ (1205هـ): "شَبَّه النّجومَ بهذه الحَصَيات التي تُصَفُّ، وغايتُه النِّصابُ، أي المَغْرب الذي تغْرُب فيه"[8].

ووجود هذه الإشارة في الشعر الجاهليِّ دليلٌ واضح على مدى عراقة تلك اللعبة، وإضافة تلك الحصيات إلى الخيل من باب إضافة المشبه إلى المشبه به، كأنَّ تنقل هذه الحصيات يشبه عدْوَ الخيل، وهو قريب من تسمية حجارة اللعب في معظم البلدان المصريَّة بالكِلاب؛ وفي بعض الدول بالجِراء، (جمع جَرْو، وهو الصغير من ولد الكلاب أو السباع)، وفي بعضها بالنسور، والتشبيه)؛ "أَنَّهُ كَانَ رُبَّمَا رَآهُمْ يَلْعَبون بالقِرْقِ فَلَا يَنْهاهم". قال ابن الأثير (606هـ): "القِرْقُ بِكَسْرِ القَافِ: لُعْبةٌ يَلْعَب بِهَا أهلُ الْحِجَازِ، وَهُوَ خَطٌّ مُرَبَّع، فِي وسَطِه خَطٌّ مُرَبَّع، فِي وسَطِه خَطٌّ مُرَبَّع، ثُمَّ يُخَطُّ فِي كُلِّ زاوِيةٍ مِنَ الخَطّ الْأَوَّلِ إِلَى زَوَايَا الْخَطِّ الثَّالِثِ، وَبَيْنَ كُلِّ زاويتَين خَطّ، فَيَصِيرُ أَرْبَعَةَ عَشَرَ خَطًّا"[9].

كما ورد ذكرها في العصر الأمويِّ، فقد روى أبو الفرج الأصفهانيُّ (356هـ) في "الأغاني" محاورةً دارت بين أربعة من كبار شعراء العصر الأمويِّ، هم: عمر بن أبي ربيعة (93هـ)، وكثيِّر عزة (105هـ)، والأحوص (105هـ)، ونُصَيْب بن رباح (108هـ)، حيث انتقد

كثيرٌ بيتًا للأحْوَص، وفضَّل عليه بيتًا لنُصَيْب، فلمَّا نظر أنَّ الكبرياء قد دخلت قلب نُصَيْب انتقد عليه بيتًا، فقال نُصَيبٌ: "اسْتَوَتِ القِرَقُ". قال: وهي لعبة مثل المنقلة[10].

وقد وقعت الكلمة محرَّفة إلى (القِوَق) في جميع طبعات الأغاني التي وقفتُ عليها، والصواب (القِرَق) أي تعادلنا في اللعب، فكلٌّ واحدٌ قد أُخِذَ عليه مأخذٌ، فَجَمَعَ القِرْق على (قِرَق)، وفي التاج: "وَيُقَال: اسْتَوى القِرْقُ فَقومُوا بِنَا، أَي: استَوَيْنا فِي اللَّعِب فَلم يقْمُر واحدٌ منا صاحبَه"[11].

ثمَّ ورد ذكرها على لسان الإمام الشافعيّ (204هـ) بتسميتين هما: (القِرْق)، و(الحزَّة) حيث تحدَّث في كتابه الأمّ عن شهادة أهل اللعب قائلًا: "وَيُكْرَهُ اللَّعِبُ بِالحَزَّةِ، وَالقِرْقِ، وَكُلُّ مَا لَعِبَ النَّاسُ بِهِ؛ لِأَنَّ اللَّعِبَ لَيْسَ مِنْ صَنْعَةِ أَهْلِ الدِّينِ وَلَا المُرُوءَةِ"[12].

نكتفي بهذه الأمثلة الأربعة التي تؤكد أنَّ اللعبة كانت معروفةً قُبَيْل ظهور الإسلام، وقد عرفها الصحابة والتابعون، وتكلم عنها الفقهاء المجتهدون منذ وقتٍ مبكِّرٍ جدًّا، ثمَّ استفاض الحديث عنها في المصادر اللغويَّة والفقهيَّة كما سيبدو لاحقًا.

ثانيا: في بحار اللغة:

تنوعتْ أسماء لعبة "السيجة" تنوعًا كبيرًا باختلاف الزمان والمكان ومستوى اللعب وطريقته، واختلط فيها الفصيح بالمعرَّبِ والعاميّ؛ مما يعكس المرونة الشديدة التي تصبغ اللعبة باللون المحليِّ للبيئة التي عاشت فيها، وتلك هي الأسماء التي وقفتُ عليها مرتَّبةً على حروف المعجم:

1) الأربعة عشر:

وقد ورد الاسم في قول الإمام أبي إسحاق الشيرازي (476هـ): "وَيَحْرُمُ اللَّعِبُ بِالأَرْبَعَةَ عَشَرَ"[13].

قال ابن بطَّال الركبي اليمني (633هـ) في شرحه: "وَالأَرْبَعَةَ عَشَرَ هِي: قِطْعَةٌ مِنْ خَشَبٍ يُحْفَرُ فيها ثلاثةُ أَسْطُرٍ، فَيُجْعَلُ فِي تِلْكَ الحُفَرِ حَصًى صِغَارٌ يَلْعَبُونَ بهَا، ذَكَرهُ فِي البَيَانِ. وَيَحْرُمُ اللَّعِبُ بِالأَرْبَعَةَ عَشَرَ: هِي اللُّعْبَةُ الَّتِي يُسَمِّيها العَامَّةُ: شَارْدَهْ، وَهُوَ: أَرْبَعَةَ عَشَرَ بِالفارِسِيةِ؛ لِأَنَّ شَار أَرْبَعَةٌ، وَدَهْ: عَشَرَةٌ بِلُغَتِهِمْ، وَهُوَ: حُفَيْراتٌ تُجْعَلُ فِي لَوْحٍ سَطرًا فِي أَحَدِ جَانِبَيْهِ، وَسَطرًا فِي الجانِبِ الآخَرِ، وَتُجْعَلُ فِي الحُفَرِ حَصًى صِغارٌ يَلْعَبُونَ بِها"[14].

وأعتقد أنَّه يعني السيجة التي بها 15 عينًا: 3×5؛ حيث إنَّ عدد الأحجار فيها أربعة عشر، مع كل لاعب سبعة، كما يطلق المصريُّون على ما كان عدد عيونها 5×5 الخمساويَّة، وما كان عدد عيونها 7×7 السبعاويَّة، وما كان عدد عيونها 9×9 التسعاويَّة.

ونصُّ ابن بطَّال على التسمية الفارسيَّة يشير إلى أصلها فيما نعتقد، ولعلَّها صورة شعبيَّة منبثقة عن الشطرنج، لكنَّ العامة حرَّفوا اسمها قليلًا، والصواب "چهارده"، و"چهار" هو رقم أربعة بالفارسيَّة، بالجيم التي تنطق مشوبة بالشين، وهو صوت غير موجود بالعربية، وحذفوا الهاء أسوة بالنطق.

2) الحَزَّة:

قال الإمام الشافعيُّ (204هـ) في الأمِّ في حديثه عن شهادة أهل اللعب: "وَيُكْرَهُ اللَّعِبُ بِالحَزَّةِ، وَالقِرْقِ، وَكُلُّ مَا لَعِبَ النَّاسُ بِهِ؛ لِأَنَّ اللَّعِبَ لَيْسَ مِنْ صَنْعَةِ أَهْلِ الدِّينِ وَلَا المُرُوءَةِ. وَمَنْ لَعِبَ بِشَيْءٍ مِنْ هَذَا عَلَى الاسْتِحْلَالِ لَهُ لَمْ تُرَدَّ شَهَادَتُهُ. وَالحَزَّةُ تَكُونُ قِطْعَةَ خَشَبٍ فِيهَا حُفَرٌ يَلْعَبُونَ بِهَا إِنْ غَفَلَ بِهِ عَنْ الصَّلَوَاتِ فَأَكْثَرَ حَتَّى تَفُوتَهُ، ثُمَّ يَعُودَ لَهُ حَتَّى تَفُوتَهُ رَدَدْنَا شَهَادَتَهُ عَلَى الاسْتِخْفَافِ بِمَوَاقِيتِ الصَّلَاةِ"[15].

وقد ضبطت الكلمة في بعض تحقيقات كتاب "الأمّ" بضم الحاء؛ لكنَّ الأضبط فتح الحاء كما نبَّه على ذلك الخطيب الشربيني (977هـ) قائلًا: "وَأَمَّا الحَزَّةُ وَهِيَ بِفَتْحِ الحَاءِ المُهْمَلَةِ وَبِالزَّايِ: قِطْعَةُ خَشَبٍ يُحْفَرُ فِيهَا حُفَرٌ فِي ثَلَاثَةِ أَسْطُرٍ، يُجْعَلُ فِيهَا حَصًى صِغَارٌ، وَيُلْعَبُ بِهَا وَتُسَمَّى المَنْقَلَةَ، وَقَدْ تُسَمَّى الأَرْبَعَةَ عَشَرَ"[16].

ولعلَّهم سمَّوها بذلك؛ لأنَّ الحفر تُحَزُّ في قطعة الخشب أو الصخرة التي يلعبون عليها.

3) الخَرْبَقَة:

وهي التسمية الشائعة للسيجة في الجزائر وبلاد المغرب العربي، وقد ذكرها الروائيُّ الجزائريّ محمد العربي الجليديّ، وشرحها مطبقًا على "السبعاويَّة" المعروفة في مصر، ومال إلى أنَّها انتقلت من مصر إلى بلاد المغرب العربيّ إبان حروب بني هلال وبني سليم في المغرب في القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي تقريبًا قائلًا: "إنَّ بني هلال وبني سليم وغيرهم من أعراب التغريبة لم يأتوا فقط بقطعان الإبل، وبالخيول الأصيلة والأشعار، وبقصص سيف بن ذي يزن، وعنترة بن شداد العبسي، والزير سالم. حين قدموا إلى بلاد المغرب، وإنما جاءوا بكلِّ تراثهم الأصيل، وتقاليدهم العريقة، ومنها عدد من الألعاب التقليدية مثل الخربقة واللقفة"[17].

ويرى بعض الباحثين أنَّ التسمية جاءت من قولهم "خَرْبَقَ" المكان إذا أتلفه وأفسده، والسيجة التي تحفَرُ في التراب تترك مكانًا مخربقًا آثار الدماء فيه واضحة من جراء نقل الكلاب من بيت إلى بيت[18]. وهو تأويلٌ بعيدٌ في تقديري.

4) السِّيجَة:

وهي التسمية الشائعة في مصر، ومنها انتقلت إلى بلدان عديدة، لكنها تسمية غامضة التاريخ والنشأة والاشتقاق، فقد كانت غير معروفة حتى زمن ابن حجر الهيتميِّ (974هـ/ 1557م)، وهو مصريٌّ عاش في القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي؛ إذ لم يذكر هذه التسمية على كثرة الأسماء التي ذكرها، ومن الغريب أنَّ المعاجم العربية الحديثة مثل: "المعجم الوسيط"، و"المعجم العربي الأساسيّ"، و"معجم اللغة العربية المعاصرة"، و"الرائد"، و"المنجد"... وغيرها لم تذكرها، على حين ذكرت "السيجار، والسيجارة، والسيجان"؟

وقد وقفْتُ عليها فحسب في المصادر الإنجليزيَّة التي كتبها الرحالة والمستكشفون الأجانب الذين جاسوا خلال الديار العربيَّة لأسباب عديدة خلال القرن التاسع عشر، بلفظ (Seega)، وقد نقل الكاتب الأمريكي كارينغتون بولتون عن مصدر لم يسمّه أنَّ أحد المصادر المكتوبة بالإنجليزيَّة أتتْ على ذكر هذه اللعبة سنة 1694م[19].

ولستُ أدري ما أصل هذه الكلمة: أهي كلمة قبطيَّة مما بقي على ألسنة المصريين؟ ولكن كيف تحيا الكلمة خمسة عشر قرنًا دون أن يسجلها مصدرٌ عربيٌّ؟ أم هي كلمة عربيَّة مشتقة من السياج، وهو السور من حائط أو سلك أو جريد الذي يقام حول المكان لحياطته، وكأنَّهم شبهوا تلك الخطوط التي ترسم بالسياج، ولكنَّ البنية الاشتقاقيَّة للكلمة ليست عربيَّة، ثم كيف تغيب عن عيون المؤرخين والفقهاء والمعجميين كلَّ هذه القرون؟ ولعلي أمْيَلُ إلى أنَّها محرَّفَة عن "شيزى" الشائعة في الجزيرة العربيَّة، والتي ستأتي، فبينهما تقاربٌ صوتيٌّ واضحٌ بسبب اتحاد مخرج الزاي والسين، ومخرج الجيم والشين، واتحاد الوزن؛ لأنَّ العامة يحذفون في النطق التاء الأخيرة، ويستعيضون عنها بمطل فتحة الجيم، فتصير ألفًا؛ فربّما حرفها بعض الأجانب صوتيًّا إذ وردت في كتبهم أولًا، ثم شاعت بعد ذلك.

5) شطرنج المغاربة:

حيث جاء في تعريف ابن حجر الهيتمي (974هـ) للقِرْق قوله: "وَالقِرْقُ بِكَسْرِ الْقَافِ وَسُكُونِ الرَّاءِ، وَحَكَى الرَّافِعِيُّ عَنْ خَطِّ الْقَاضِي الرُّويَانِيِّ فَتْحَهُمَا، وَتُسَمَّى شِطْرَنْجَ الْمَغَارِبَةِ: أَنْ يُخَطَّ عَلَى الْأَرْضِ خَطٌّ مُرَبَّعٌ، وَيُجْعَلَ فِي وَسَطِهِ خَطَّانِ كَالصَّلِيبِ، وَيُجْعَلَ عَلَى رَأْسِ الْخُطُوطِ حَصًى صِغَارٌ يُلْعَبُ بِهَا"[20].

وواضح أنَّها تسمية محليَّة خاصة بأهل المغرب، كما سماها بعضهم شطرنج الفلاحين، أو القرويين، أو المسنين، أو العواجيز، أو البسطاء وغيرها، والصلة بينها وبين الشطرنج واضحة شكلًا ومضمونًا وغاية، وإن اختلفت طرائق اللعب.

6) الشِّيزَى:

وهي التسمية الشائعة في الجزيرة العربيَّة، والشِّيزَى في الأصل شجر صلب الخشب تصنع منه أدوات البيت، قال ابن منظور (711هـ) في لسان العرب: "والشِّيزَى: شَجَرٌ تُعْمل منه القِصَاع والجِفَان، وقيل: هو شجر الجَوْز، وقيل: إنما هي قِصاع من خَشَب الجَوْز فَتَسْوَدّ من الدَّسَم. الجوهريّ: الشِّيزُ، والشِّيزَى: خشبٌ أَسودُ تتَّخَذُ منه القِصَاعُ؛ قال لَبِيد:

وَصَبًا غَدَاةَ مُقَامَةٍ وَزَّعْتُهَا

بِـجِفَانِ شِيزَى، فَوْقَهُنَّ سَنَامُ "[21]

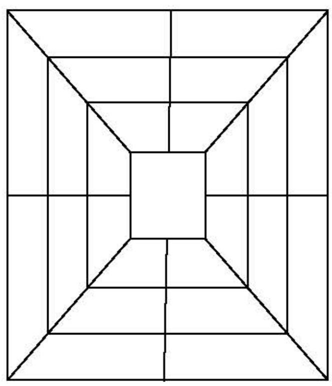
وواضـح أنَّ الذيـن سـموها بذلـك هـم الذيـن كانوا يصنعـون لها لوحًـا خشـبيًّا مصنوعًا من ذلك الخشـب المتميـز بالصلابة، مما يشـعر بالاسـتقرار، فهي ليسـت مجـرد حفـر آنيَّـة في الرمـل أو الـتراب، إنَّمـا لهـا لوحتها المسـتقرَّة كالشـطرنج، وقد أدركْـتُ تلك اللوحـة الصلبة في بيـت جـدِّي؛ إذ كان يهتمُّ بهـا كلَّ الاهتمام، ويسـارعُ إلى إصلاحها كلمَّا تخلخلتْ بفعل القـرع العنيف أحيانًا بالزلط على صفحتها، ويدفع للنجّار ما شـاء ثمنًـا لواحدة جديدة.

7) القِرْق:

وهـي أقـدم تسـمية لهـا كمـا سـبق في التأريـخ للعبـة، حيـث ورد في الشـعر الجاهلـيِّ، وبقيـت حيَّـة علـى مـدار تاريـخ العربيَّـة، وقـد شـرحها الزَّبِيـديُّ (1205هـ) في تـاج العـروس بقولـه: "والقِـرْقُ لعـب السُّـدَّرِ كسُـكَّر. وقـد قَـرِق كفـرِح: إذا لعِـبَ بـه، وهـو لصِبْيـانِ الأعْـراب بالحِجاز، كانـوا يخُطّـون أربَعًـا وعِشْـرين خطًّـا، وهـو خـطٌّ مربَّـعٌ، في وسَـطِه خـطٌّ مربَّـعٌ، في وسـطه خـطٌّ مربَّـعٌ، ثـمَّ يُخَـطُّ مـن كُلِّ زاويـة مـن الخَـطِّ الأول الى الخـطّ الثالـث، وبـين كل زاويتَـين خـطٌّ، فيصيـر أربعـةً وعِشـرين خطًّـا وصورتُـه هـذا كمـا تراهـا، فيصُفُّـون فيـه حُصَيَّـات "[22].

وقد رسمت في الهامش تلك الصورة:

في هامـش مطبـوع التـاج وكذلـك في هامـش القامـوس صـورة هـذا الشـكل الهنـدسي هكـذا:



ولعلهم سـموها بالقِرْقِ؛ لأنَّه لا بدَّ من تسـوية سطح الأرض قبل ابتـداء الحفر، والقِرْقُ في الأصل هو السـطح الأملس المسـتوي، وهي لغـة في القرق ككَتِـف، قال المرار الفقعسي يصف أرضًا مسـتوية[23]:

وَأَحَلَّ أَقْوَامٌ بُيُوتَ بَنِيهِمُ

قِرْقًا، مَدَافِعُهَا بُعَادُ الأَرْؤُسِ

8) الكلَّابَة:

وهي تسـميةٌ شـائعةٌ في صعيـد مصر وفي السـودان؛ نسـبة إلى "الكلاب" وهي الحجارة التي يلعـب بها، والتي تسـمَّى في كثيرٍ من البـلاد بالكلاب، وفي بعضهـا بالجراء، والجـرو هو الكلب الصغير، وفي التسـمية إشـارة إلى ما في اللعبة من منافسـة ومشاكسة تشـبه مهارشة الكلاب.

9) الـمَنْقَلَة:

وهي التسـمية المصريَّة للحُزَّة، قـال ابن حجر الهيتميُّ (974هـ) بعد شـرح اسـمي (القرق)، و(الأربعة عشـر): "وَهِيَ الْـمُسَمَّاةُ فِي مِصْرَ الْـمِنْقَلَةُ، وَفَسَّـرَهَا "سُلَيْمٌ" فِي تَقْرِيبِهِ بِأَنَّهَا خَشَبَةٌ يُـحْفَرُ فِيهَا ثَـمَانِيَةٌ وَعِشْرُونَ حُفْرَةً، أَرْبَعَةَ عَشَـرَ مِنْ جَانِبٍ، وَأَرْبَعَةَ عَشَرَ مِنْ الْـجَانِبِ الآخَرِ، وَيُلْعَبُ بِهَـا، وَلَعَلَّهَا نَوْعَانِ، فَـلَا تَخَالُفَ "[24].

ولعلَّهم سـموها بذلـك؛ لأنَّ كلَّ لاعبٍ ينقـل أحجاره من حفرة إلى أخـرى بطريقة منظمة، فالنقـل هو عمادها مهما اختلفـت صورها وأشـكالها. وقد ضبطـت الكلمة بصـور شـتَّى لـكلٍّ منهـا وجـه، حيـث وردت في بعـض المصادر (الـمِنْقلة) كأنها اسـم آلة، ووردت (الـمُنَقَّلَة) كأنها اسـم مفعول، ووردت (الـمَنْقَلَة) كأنها اسم مكان، فهـي أرض النقـل وموضعه، وأنـا أميـل إلى الأخير، فقد ذكـره صاحب التـاج وعلله قائـلًا: "وَأَرْضٌ مَنْقَلَـةٌ: ذاتُ نَقَلٍ، وَبِهِ سُـمِّيَتْ الْـمَنْقَلَةُ الَّتِي يُلْعَـبُ بِها"[25].

10) الهفَّ:

وهي تسـميةٌ شـائعةٌ في بلاد المغرب العربيِّ، وفي التاج: "وهَفَّـهُ: حَرَّكَه ودَفَعَه "[26]، فلعلها سـميت بذلك نسـبة إلى تحريـك الـكلاب بسـرعة من عـين إلى عـين، والمادة تدور حول معـاني الخفة والحركة السـريعة.

ثالثًا: دلالاتٌ مُعْتَبَرَةٌ:

1) الحكم الشرعيُّ:

لعلَّ القارئ الكريم لاحظ أنَّ أكثر النقول السابقة في مسألة التسمية من كتب الفقه لا من كتب اللغة؛ مما يوحي باهتمام بالغ لدى الفقهاء بهذه اللعبة، حيث تحدثوا عنها في باب الملاهي لمعرفة أهي من اللهو المباح أم من اللهو المحرم؟ وفي باب الشهادات لمعرفة هل تقبل شهادة لاعبها أم تُرَدُّ؟ وفي باب الصور لمعرفة أقطع الشطرنج من قبيل التماثيل المحرَّمة أم لا؟

وواضح أنَّ أمْثَلَ ما تُقاس عليه لعبة السيجة هو الشطرنج؛ فهما متقاربان جدًّا في طريقة اللعب، ولا تختلف اللوحة الخشبية للسِّيجَة كثيرًا عن لوحة الشطرنج، ولذا سميت تارة بشطرنج الفلاحين أو القرويين، أو المغاربة أو المسنين.

ومن عبقريَّة الفقه الإسلامي أنَّ فقهاءنا الأماجد ميَّزوا بين الألعاب التي تعتمدُ على مجرد الحظِّ مثل النرد أو النردشير أو الطاولة، والألعاب التي تعتمد على مجهودٍ ذهنيٍّ كالشطرنج، أما الضرب الأول القائم على الحظِّ المطلق فالجمهور على تحريمه؛ لأنَّه يشبه الاستقسام بالأزلام، وأما الضرب الثاني القائم على الرياضة العقليَّة فأغلب الفقهاء على التحليل بشروط؛ لأنَّه ضرب من الرياضة والتدبير، فأشبه المسابقة بالسهام، وقد نقل ابن حجر الهيتميّ (974هـ) اختلاف الفقهاء في حكمها، وانتهى إلى وضع الضابط قائلًا: "وَالحَقُّ أَنَّ الخِلَافَ فِي ذَلِكَ لَيْسَ لَهُ كَبِيرُ جَدْوَى؛ لِأَنَّ الضَّابِطَ إِذَا عُرِفَ وَتَقَرَّرَ أُدِيرَ الأَمْرُ عَلَيْهِ، فَمَتَى كَانَ المُعْتَمَدُ عَلَى الفِكْرِ وَالحِسَابِ فَلَا وَجْهَ إِلَّا الحِلَّ كَالشِّطْرَنْجِ، وَمَتَى كَانَ المُعْتَمَدُ عَلَى الحَزْرِ وَالتَّخْمِينِ فَلَا وَجْهَ إِلَّا الحُرْمَةُ كَالنَّرْدِ"[27].

وبعيدًا عن الخوض في لُجَجِ الاختلافات الفقهيَّة في تلك المسائل التي دارت حولها أبحاث فقهيَّة معمَّقة، وكُسِرَتْ عليها مؤلفاتٌ كثيرةٌ في القديم والحديث، وأخذتْ حظًّا كبيرًا من تقارع الأدلة وتمحيص الروايات؛ فالذي تطمئنُّ إليه النفسُ ما استقرَّ عليه كثيرٌ من الفقهاء من أنَّه لم يثبت في تحريم الشطرنج (والسِّيجَة تقاس عليه) حديث صحيحٌ ولا حسنٌ، ولذا اختلف فيه الصحابة أنفسهم، فضلاً عن الأئمَّة الأربعة، وبالتالي اتجه جلُّ الفقهاء المعاصرين إلى الإباحة؛ إذ لم يرد دليل قاطع بالتحريم، ولكنَّهم وضعوا لحِلِّ كلِّ رياضةٍ بدنيَّةٍ أو عقليَّةٍ ثلاثة شروط هي[28]:

- ألَّا تؤخَّر بسببها الصلاةُ عن وقتها، فإنَّ من أكبر مضارِّ اللهو سرقة الأوقات، وتأخير الصلوات، وكثيرًا ما رأينا مشجعي كرة القدم يهرعون إلى الملعب يوم الجمعة قبل الصلاة؛ لمشاهدة مباراة تقام بعد العصر أو بعد المغرب، ولا ينهضون لأداء شيءٍ منها، حرصًا على مقاعدهم.
- ألَّا يُقَامر عليه، فإذا دخله قمار، ولو على شيء يسير، كأنَّ يدفع المغلوب ثمن المشروبات، أو أجر المكان والأدوات أو نحو ذلك دخل في دائرة الحرام؛ لأنَّه صار من الميسر.
- ألَّا تخالطه معصيةٌ كالفحش في الكلام، وإطلاق الأيمان الكاذبة، وإزعاج الجيران ونحوها، فكثيرًا ما نرى اللعب ذريعةً لمثل هذه الموبقات، وأصول الشريعة تقضي بسدِّ الذرائع.

أما إذا برئ اللعب من هذه الأمور الثلاثة فهو من قبيل الترويح المشروع عن النفس، وفيه ما فيه من تدريب الفكر، ورياضة الذهن، وتخليص النفس من أكدار العمل، وانفعالات الغضب.

2) الخصائص الفنيَّة:

تتمتع لعبة "السِّيجَة" بجملةٍ من الخصائص أعطتْها شعبيَّةً كبيرةً؛ وهو ما يفسِّر تنوع أسمائها، وظهور اللون المحلي في بعض مصطلحاتها؛ وأهمُّ تلك الخصائص:

- السهولة: حيث يُعِدُّ اللاعبان مجموعةً من الحُفَرِ الصغيرةِ في الرمل أو التراب. وفي الأماكن التي تحظى فيها اللعبة بشيء من الاستقرار يقومون بالحفر على الصخور، أو على لوح خشبيٍّ أشبه ما يكون بلوح الشطرنج، والأحجار التي يلعب بها غالبًا ما

تكون من الزلط الأبيض والأسود، وأحياناً من قطع الطوب الأحمر والأبيض، وفي الحقول يستخدم نوى التمر أو المشمش أو الخوخ ونحوها، وعلى البحر يستخدمون القواقع بأشكالها المختلفة، وكلها أدوات ميسورة، لا تكاد تكلِّف شيئاً.

- المرونة: حيث تختلف عدد العيون باختلاف الزمان والمكان ومستوى اللاعبين، فكلما ازداد عددها اشتدت صعوبة المواجهة، وطال زمن الدور، فهناك ما هو مكوَّنٌ من 9 عيون: 3×3، وهناك فهناك ما هو مكوَّنٌ من 15 عيناً: 5×3، وهناك فهناك ما هو مكوَّنٌ من 25 عيناً: 5×5 ويسمونها الخمساويَّة، والمحترفون يمارسون على سيجة مكوَّنة من 49 عيناً: 7×7 ويسمونها السبعاويَّة، والأشدُّ احترافاً يجعلونها 81 عيناً: 9×9 ويسمونها التسعاويَّة، وهي قليلة.

- تكافؤ الفرص: حيث يضع اللاعبان الأحجار بطريقة منظَّمة بناءً على خطة مرسومة للعب في ذهن كلٍّ واحد منهما، فيبدأ الأول بوضع حجرين، ثم يضع غريمه حجرين، وهكذا حتى تمتلئ جميع العيون ما عدا العين الفرديَّة التي يتعين أن تكون الحركة الأولى إليها؛ لأنها الوحيدة الخالية. ويتمتَّع اللاعب الأول بميزة البدء بالضربة الأولى، التي توقع عادة خسائر فادحة في "كلاب" الخصم، أو تحاصره حصاراً محكماً، بأن تغلق طريق الحركة أمامه، فيسأله الخصم أن يفتح له طريقاً، فيختار هو المكان المناسب له لإيقاع المزيد من الخسائر به، مع استمرار إغلاق طريق الحركة، وهو ما يتسبب عادة في استسلامه وإعلان هزيمته من ضربة واحدة أحياناً. ولمَّا كان الثاني يضع "كلابه" وفقاً لقراءته لخطة الأول، وعادة ما تلحق به خسائر فادحةٌ في ضربة البداية فإنَّ قانون اللعبة الموسَّعة يعوِّضه عن ذلك، حيث يقضي بأنه إذا استطاع الثاني أن يحصن مجموعة من "كلابه" من مهاجمة الخصم مع وجود حفرة يتحرك فيها؛ فعلى الأول أن يخرج كلبين مقابل واحدٍ من تلك الكلاب



المحصنة؛ حتى لا يصاب اللعب بالشلل؛ وعادةً ما يعول عليه اللاعب الثاني على خطة تحصين الكلاب؛ ليستفيد بهذه المبادلة.

- الجمع بين التضييق والتوسُّع؛ حيث تختلف السيجة عن الشطرنج تضييقاً في مجال الحركة؛ لأنَّ اللاعب يقوم بتحريك الكلاب إلى العين الخالية المجاورة في أيٍّ من الجهات الأربع، ولكن لا يجوز القفز على أحجار الخصم، ولا التحريك بطريقة انحرافيَّة من جهة الزاوية (Diagonally). كما تختلف عنه توسُّعاً في أنَّه لا يوجد عددٌ محدَّدٌ لمرات النقل، حيث يؤكل كلب المنافس إذا وقع بين كلبين لصاحب النقلة، فيخرج من على اللوحة مباشرة، ومن حق اللاعب أن يواصل أكل كلاب الخصم في لعبة واحدة ما دام ملتزماً بقواعد النقل، أي الانتقال المباشر إلى جهة من الجهات الأربع دون قفز أو انحراف.

3) الشُّهرةُ العالميَّة:

على الرغم من شعبية لعبة السيجة وبساطتها فقد حققت كثيراً من الشهرة العالمية رصدناها فيما يلي:

- أن تسمية "السيجة" لم ترد إلا في المصادر الأجنبيَّة للرحالة الغربيين الذين جاسوا خلال ديار العرب في القرنين التاسع عشر والعشرين.

- ب-أنَّ علماء الحملة الفرنسية على مصر (1798-1801م) رصدوا اللعبة، ولاحظوا اهتمام المصريين بالألعاب العقليَّة مثل الشطرنج والمنقلة (السيجة)، يقول شابرول Chabrol De Volvic (1773-1843): "تتفق ألعاب الشرقيين مع حدّة طباعهم، ونستطيع أنْ نتعرف فيها على ذوق شعب مولع بالتفكير، يعجبه أن يتأمل حتى وهو يمارس ضروب اللهو التي يهواها"[29].
- ج-أنَّ الغربيين الذين رصدوها ومارسوها دعوا إلى نشرها في أوربا وأمريكا[30].
- من المحتمل أن تكون شركة (SEGA)، لألعاب الفيديو التي أنشئت عام 1940م في أمريكا، ثم سجلت في اليابان عام 1952م، تحت مسمى ألعاب خدمات اليابان (Service Games of Japan)، قد اختارت لنفسها هذه التسمية نظرًا إلى لعبة السيجة العربية الأصيلة.
- أن تلك اللعبة التي يمارسها البسطاء في أحضان الطبيعة الحالمة في براءة وعفوية أصبحت محلًّا لدراسات علمية جادَّة، ولم يعد مستغربًا أن تقرأ في تحليليها عبارات غليظة مثل تلك القراءات الـ(سوسيوأنثروبولوجية) (Socioanthropological)، والقراءات الـ(سيكوسوسيولوجية) (Cycososological).

وأخيرًا، فمن المؤسف أنَّ هذه اللعبة مهدَّدةٌ بالانقراض، على الرغم مما تعكسه من رُقيٍّ حضاريٍّ، ومرونةٍ متكافئةٍ، وما تقدُّمه من تسليةٍ هادفةٍ، وما تصوِّره من طابع إنسانيٍّ صبغ الحياة العربيَّة بصبغة فريدةٍ بعيدًا عن دمويَّة الرومان، وماديَّة الغرب، وهي في الوقت نفسه لا تتعارض في الأعم الأغلب مع مبادئ الإسلام، فكبار السنِّ يمارسونها ما بين صلاتَي العصر والمغرب دون أنْ تلهيهم عن الصلاة، أو توقعهم في مقامرةٍ، أو تجعلهم يتلبَّسون بشيء من المعاصي. ومما يساعد على انقراضها أنَّ أصحابها لم يطوِّرها كما طُوِّر "الشطرنج" القريب منها؛ حيث أُلِّفتْ حول طرائق لعبه عشرات الكتب، وظهرت تطبيقاتٌ عديدةٌ على الهواتف الذكيَّة لممارسته.

- **الهوامش**

1. Bolton, H. Carrington. (1890). Seega, an Egyptian Game. Journal of American Folklore. Vol. 3. No. 9. (Apr. - Jun., 1890). American Folklore Society. P. 134.
2. Lane, Edward William. (1908). The manners and Customs of the Modern Egyptians. London, J.M. Dent & Co.; New York, E.P. Dutton & Co. P. 357.
3. Vesna Bikic & Jasna Vukovic. (2010). Board Games Reconsidered: Mancala in the Balkans. EAN journal, Vol. 5 No. 1. P183-209.
4. نقلت كثيرٌ من المواقع عنه هذه المعلومة، وعزاها بعضهم إلى كتابيه: "تبوك قديمًا وحديثًا"، و"تبوك المعاصرة والآثار حولها". وقد راجعت الكتابين فلم أجد هذه المعلومة، فتواصلت مع المؤلف، فأكَّد لي أنَّه شاهد هذه الآثار -وهو من أعيان تبوك، وأهل مكة أدرى بشعابها- وأنَّه دوَّنها في بعض كتبه، ووعد بتصوير موضعها حال الوقوف عليها، ولكنَّه لما يرسلها بعد.
5. عليوة، علي. (2018م). قراءة سوسيوأنثروبولوجية للألعاب الشعبيَّة الترويحية (لعبة الخربقة أنموذجًا). على الرابط:
   - http://www.univ-soukahras.dz/en/lab//pub/1625 (آخر زيارة 30/3/2019م)
6. ابن أبي الصلت، أمية. (1974م). ديوان أمية بن أبي السلط. جمع وتحقيق ودراسة: عبد الحفيظ السطلي. دمشق: المطبعة التعاونية. ص341.
7. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر. (1399هـ/ 1979م). الفائق في غريب الحديث والأثر. تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت: دار الفكر. 183/3.
8. الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني (1410هـ/ 1990م). تاج العروس من جواهر القاموس. ج26 تحقيق: عبد الكريم العزباوي. الكويت: وزارة الإعلام، سلسلة التراث العربي. 339-338/26.
9. ابن الأثير، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الشيباني. (1399هـ/ 1979م). النهاية في غريب الحديث والأثر. تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، ومحمود محمد الطناحي. بيروت: المكتبة العلمية. 47/4.
10. الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين القرشي. (1429هـ/ 2008م). الأغاني. تحقيق: إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر

د. عاطف عطيّه - لبنان



الطب الشعبي العربي

تقنيات التداوي بالأعشاب وعمليات العلاج

يتناول هذا البحث مسألة التداوي بالأعشاب في الطب الشعبي العربي، من خلال عرض وتحليل الوسائل المستعملة في العلاج وأصنافها وكيفية تحضيرها ومناسبتها لهذا المرض أو ذاك، مثلما علقت هذه الوسائل في الذهنية العامة للناس، والحاضرة في مداركهم للدرجة التي تدفعهم إلى ممارسة علاج بعينه لمرض محدّد؛ وهو العلاج الذي عادة ما يكون من حواضر البيت، ومحفوظ من أجل استعماله في الوقت المناسب لمعالجة انحراف طارئ أصاب جسم أحد أفراد الأسرة. فإذا عاد الجسم إلى الاعتدال كان به، وإلا تنتقل المعالجة إلى الجهة الأخرى التي عليها أن تداوي المريض وتواجه المرض، إما بما يرتئيه الطبيب الشعبي من صنوف العلاج في الحي أو البلدة، أو بما يشخّص المرض من الأطباء المحدثين، ويقرر بنتيجة ذلك العلاج المناسب أو الدخول إلى المستشفى. هذا من جهة، أما تقنيات العلاج، من

1

جهة ثانية، فهي تلك التي تخرج عن هذا النطاق، يستعملها المعالج، وهو هنا الطبيب الشعبي المجرّب والخبير تقنياً في التخلص، إما من الدم الفاسد في أمكنة معينة من الجسم (الحجامة)، أو تجبير الكسور وردّ العظم المخلوع إلى موضعه الطبيعي، أو استعمال الكي في المعالجة، أو غير ذلك من صنوف التقنيات، ومنها معالجة التهاب اللوزتين واليرقان (الريقان)، والتخريم (وخز الإبر).

اولاً: التداوي بالأعشاب:

كان للتداوي بالأعشاب تقنيات مخصوصة تتعلق في كيفية تحضير الدواء للمعالجة. وبما أن التداوي يتوسّل كل ما ينبت في الطبيعة من أجل تحضير الأدوية النافعة للجسم، حسب العلة التي تعلّه وتفقده اعتداله وتوازنه، وبعد التجارب التي لا حصر لها على امتداد تاريخ العلاقة مع المرض والأعشاب والنباتات التي تجود بها الطبيعة، بالإضافة إلى حيواناتها التي استعملت هي ومنتوجاتها كأدوية للشفاء.

وعليه، كانت كل هذه المنتوجات النباتية والحيوانية تستعمل في طرق متعددة، حسب نوع المرض وموقعه في داخل الجسم أو في خارجه. من هذه الطرق ما ينتج شراباً، أو ما ينتج لصقة بعد الطحن والعرك منفردة أو مركبة مع مواد أخرى مناسبة تحصّلت معرفة فوائدها من خلال التجربة والتكرار، حسب منهجية الخطأ والصواب. كما أن الكثير من هذه المواد كانت تستعمل كأدوية شافية عن طريق المدغ والبلع كالطعام. وكذلك كان يستعمل الكثير منها للإستنشاق بعد سحقها وتنعيمها في مرحلة اليباس.

وعليه، يمكن الكلام على تقنيات تحضير الأدوية العشبية بالطرق التالية:

1. حصاد الأعشاب، كل صنف على حدة، وكل جزء من الصنف على حدة لتعدّد الاستعمالات للنبتة الواحدة. ومن ثم تُجفف الأعشاب لوحدها، والبذور لوحدها، وكذلك الأزهار.
2. تحضير الخلاصات، وذلك بغلي الجزء من النبتة على نار هادئة، ومن ثم، بعد تبريدها، تصفّى وتحفظ في أوعية زجاجية محكمة الإغلاق.
3. تحضير المنقوعات من الأعشاب بإضافة الماء إلى العشبة المنتقاة ومن ثم تصفيتها بعد مدة، وحفظها أو استعمالها مباشرة.
4. تحضير الصبغات بإضافة الكحول على نباتات بعينها، ومن ثم استخلاص السائل بعد عصره بشدة وتعبئته وحفظه.
5. تحضير المراهم من خلال الغلي الخفيف والتصفية، ومن ثم عصر الأعشاب وحفظها.
6. تحضير الضمادات العشبية (اللبخة)، وذلك بغلي العشبة اللازمة، ومن ثم وضعها على المكان الخارجي المعتلّ من الجسم (ورم أو جرح متخثر)، ومن ثم ربطها بعد تغطيتها بقطعة من القماش. ومنها نقع قطعة من القماش في محلول محضّر سابقاً، ومن ثم وضع وربط الضمادة على المكان المعتلّ من الجسم.
7. تحضير الكريمات من خلال غلي الأعشاب اللازمة مع الشمع، للحصول على المادة السميكة اللزجة، وتعبّأ في أوعية. وتستعمل لمعالجات متعدّدة، منها إخراج البثور بعد تقيّحها، وإزالة الأورام، بالإضافة إلى تنقية الوجه والبشرة في شكل عام.
8. تحضير أنواع الشراب من خلال إعداد النقيع أولاً، ومن ثم تصفيته وإضافة العسل إليه وتسخينه، ومن ثم تعبئته ووسمه لتفرقة كل نوع عن غيره من الأشربة.
9. تحضير النقائع الزيتية من خلال غلي الأعشاب الزيتية، ومن ثم تصفية الزيت من النبتة، وتعبئتها وحفظها.
10. تحضير النقائع الزيتية على البارد دون أن تمسّها النار، وذلك بعد إضافة الزيت إليها، ونقعها لفترة، ومن ثم تصفيتها وتعبئتها وحفظها في زجاجات تُغلق بإحكام[1].

ولأن العرب، كغيرهم من شعوب العالم، يعانون من اعتلال الصحة وانحرافها عن طريق الاعتدال، فقد كانت المنتوجات الطبيعية المتوفّرة حسب ما تنتجه الطبيعة، وما يقتنونه من الحيوانات ومنتوجاتها، هي سبيلهم الوحيد المتوفر للعلاج. وبذلك، استطاعوا أن يبنوا، على توالي الأيام صرحاً عالياً من المعارف الطبية المبنيّة على تحديد أنواع الأمراض بعد معرفة عوارضها ومسبباتها، وما يمكن أن يناسبها من الأدوية اللازمة للشفاء، إنطلاقاً من منهجية معتبرة لديهم تقوم على الرطوبة والبرودة، من ناحية؛ وعلى الحرارة واليبوسة، من ناحية ثانية؛ ومن ثم مقارنة هذه الخصائص مع مثيلاتها من النباتات والمنتوجات الحيوانية، وحتى الطبيعية الجامدة. وبعد تشخيص العلّة وتصنيفها، وتحديد أماكن وجودها وضررها، يأتي وصف العلاج الذي يقوم على التناسب العكسي مع المرض من أجل أن يعود التوازن إلى الجسم. فالحرارة لا بدّ لها إلا أن تعالج بالبرودة، والبرودة بالحرارة، وإزالة ما هو زائد بما يؤمّن النقصان، وزيادة ما هو ناقص بما يؤمّن هذه الزيادة في الأدوية.

ثانياً: النباتات، الخصائص والمداواة:

من البديهي أن تكون المعرفة بخصائص النباتات والمنتوجات الحيوانية وفوائدها، من الضروريات اللازمة للإفادة من العلاج، والانتقال من المرض إلى الصحة. لذلك كثر الكلام على الفوائد الطبية لهذه الموجودات، منذ ما قبل الطب النبوي بالنسبة للعرب، وبالنسبة للشعوب المجاورة التي كانت على معرفة وثيقة بأمور الطب والعلاج، وخصوصاً الهنود والفرس وأهل اليونان.

ما سبق، يدفعنا إلى تقديم نماذج من النباتات الطبية التي كانت توصف للمرضى مع كيفية تحضيرها. وإذا كان الطبيب يدرك نوعيّة العلاج ومقاديره وتركيبه، فإن غيره من المختصين كان يقوم بمهمة تحضير هذا الدواء، حسب المقاييس المقدّرة من قبل الطبيب. وهو الأمر الذي أدى إلى فصل الطب عن العشابة، والطبيب عن العشّاب، بحيث صار لكل منهما اختصاصه، ناهيك عن توزع اختصاصات الطب على أطباء متعدّدين يقوم كل واحد منهم على ما اختصّ به من أمور العلاج. لذلك يمكن القول إن متابعة أمور الصحة غير العلاج الذي يقوم على إجراء العمليات الناشئة عن حوادث معيّنة، كالكسور والشلل وإزالة ما طرأ على الجسم من مواد خارجة عنه، أو أورام نشأت عن خلل أصيب به، أو ما يمكن أن يعيق عمل الجسم من أخلاط وفضلات تستوجب عمليات محدّدة، مثل الحجامة والكيّ. وسيكون لنا عودة إلى هذه التقنيات لاحقاً.

ولكن من المهم التأكيد على أن ما ندعوه هنا بالطب الشعبي، أو التداوي الشعبي بالأعشاب، ما كان على هذه التسمية في الماضي، وإن كان يحاكي عامة الناس ما كان يرشح إليهم من ممارسات طبية عالمة ورسمية. إلا أن ما كان يميّز العشّابين العقلانيين والمتنوّرين عن ممارسي السحر والشعوذة من العامة، مع استعمال الأعشاب أو المواد المطلوب جمعها، لممارسة عملية الشفاء بحضور الأرواح ومساعدتهم؛ تحول إلى نوع من التمييز بين المعالجات التقليدية، بالمقارنة مع الحداثة الطبية اليوم. فتحول الأمر إلى التداوي الشعبي بالأعشاب بالاستعمال المباشر لهذا النوع أو ذاك وبطرق متعددة، إلى استعمال حديث يقوم على وصفة طبية يصرفها الصيدلاني الذي صار متبطلاً في عصر المصانع الضخمة التي تتكفل بإيصال الأدوية على اختلافها معلبة وجاهزة للاستعمال مع بذخ في تقديم الحسومات تغني الاختصاصي عن البحث في شؤون الأدوية وتركيباتها والانهمام بكيفية صنعها.

في هذا الإطار، لا شك في أن التسمية بالتقليدي أو الحديث في تحضير الدواء وتقديمه للشفاء من المرض هي نسبيّة. وتسمى العملية بالمقارنة مع ما يقابلها. والزمن وحده هو الذي يقرّر الفرق بين التقليدي والحديث، أو بين الشعبي والنخبوي، أو بين العامّي والرسمي. إلا أن ما تأتّت عنه مراكز البحوث والمختبرات من انتاج الأدوية الكيميائية المتشكلة من مواد صناعية مع أو بدون المواد الطبيعية قد أثبتت ضررها من خلال القضاء على المرض من هنا، وإنتاج أمراض أخرى من هناك داخل الجسم نفسه.

هذا ما أدّى إلى إعادة النظر بتكوين الأدوية، ومن ثم العودة المتدرّجة إلى الطبيعة لإنتاجها بالاعتماد، في الدرجة الأولى، على الأعشاب والنباتات. وتحوّل الطب الشعبي إلى الطب البديل الذي أصبح ينافس الطب الحديث في الكثير من المجالات. وقد عادت مستشفيات كثيرة في العالم، إلى اعتماد ما كان معتمداً إبان ازدهار المعارف الطبية في الدولة العباسية، وهو إنشاء الحدائق الضخمة حول المستشفيات لأنتاج الأصناف المتنوّعة والعديدة من النباتات الطبية، واستعمالها في معالجة المرضى، وبمقاييس متقدمة وأعيرة حديثة تراعي التوازن الدقيق بين أنواع الأعشاب الداخلة في تركيب الدواء. ولم تختلف هذه النظرة في تركيب الدواء عن النظرة في الطب النبوي إلا من خلال الوسيلة وتقدم التكنولوجيا في الأبحاث وطرق التركيب.

يقدّم لنا موقع "العلاج دوت كوم" أوصاف وخصائص وقدرات علاجية لنباتات كثيرة معروفة في البلدان العربية، ومستعملة منذ أزمنة قديمة بأسمائها وبخصائصها العلاجية. بعد التعريف بالنبتة وأهميتها الطبية، يتناول أحد الأطباء بالشرح الوافي لكل ما يتعلق بها بتركيبها وأسمائها حسب البلدان، وكيفية استعمالها للعلاج، وفي كل حالة من الحالات المرضية الموصوفة. هذا بالاضافة إلى ما تتميز به من خصائص مغذّية ومفيدة للجسم، مع الحذر من استعمالها كعلاج في حالات موصوفة. ولكن لم نستطع التأكد من انتماء هذا الطبيب إلى الطب الحديث أو التقليدي، أو الطب الأكثر حداثة: الطب البديل.

بعد ذلك، يقدم الطبيب سليم الأغبري، لمحة تاريخية عن استعمال النبتة، وآراء أهم الأطباء والعشّابين العرب والمسلمين، منذ إبن سينا وما قبل، ومن ثم نظرة الطب الحديث إليها، وأهم فوائدها، بالاضافة طبعاً إلى إمكانياتها العلاجية، حسب كل طريقة في تحضيرها وكيفية استعمالها. ومن المهم أن نذكر عينة من هذه النباتات مع خصائصها العلاجية، وكيفية تحضيرها وطرق استعمالها[2].



3

1) الصعتر أو الزعتر:

لنبتة عريقة في القدم. كتب عنها الكثيرون من الذين تداولوا طب الأعشاب وجمعوها. وقد فصّل هؤلاء القول في فوائدها. وكانت العلاج الرئيس للربو والروماتيزم وضعف الأمعاء. كما ذكروا فوائدها عند خلطها بالعسل، المغذّي والدواء الأثير عند العرب منذ ما قبل النبوة، والذي أفاض النبي محمد في ذكر محاسنه وفوائده للمريض وصحيح الجسم. ذلك أن هذا المزيج يتكفل بإزالة البلغم وتقوية البصر ويقدر على تحليل الأورام وتلطيف المغص والسعال. والزعتر موجود في كل البلدان العربية، ويعرف بهذا الاسم وتنسب إليه بلدان متعددة، منها وأفضلها: المقدسي والأردني واليمني والشامي، وموجود بكثرة في محلات البقالة والعطارة ورقاً مجففاً أو مطحوناً. وهو قابل للبقاء مدة طويلة دون أن يصيبه تلف.

بعد التعريف بالزعتر، عمره وشكله ولون أزهاره ورائحته العطرية القوية وطعمه الحار ونوعه، يبحث الأغبري في طرق استعماله والأماكن منه التي يمكن الإفادة منها، وهي الجذع والأوراق والأزهار. ومن ثم كيفية الاستعمال. فالزعتر على العموم، يؤكل ويُغلى

ويُنقع. وفي الأيام الحاضرة يُستخرج منه الزيت وتُصنع منه الأدوية[3].

أما موطنه، ففي المناطق المعتدلة والحارة، وخصوصاً حوض المتوسط والجزيرة العربية. وأهم ما تحتويه هذه النبتة مادة التيمول المطهّرة والمضادة للبكتيريا والطاردة للطفيليات من المعدة. كما فيه مواد مسكّنة ومطهّرة ومدرّة للبول وطاردة للبلغم ومضادة للسموم، وتساعد على شفاء الجروح. كذلك يحتوي الزعتر على الألياف الغذائية الضرورية لصحة الجهاز الهضمي. وفيه مواد مقوّية للعضلات؛ تمنع تصلّب الشرايين وطاردة للأملاح الضارّة.

أما ما قيل عن الزعتر قديماً فهو كثير. يقول ابن سينا عنه: "الزعتر مدرّ للطمث عند النساء كما أنه يساعد على علاج التشنّج والنزلات المخاطية المزمنة، وهو مقوّي للمعدة مفيد لعلاج الربو وضعف الشُعب الهوائية والاحتقانات الناشئة عن البرد". ويقول عنه إبن البيطار: "الزعتر يبطل السموم، ويحلل الرياح، وينشط الأعصاب، ويُفرح القلب ويقويه، ويطهّر الدم وينقّيه".

أما فوائده، فهو يقضي على الميكروبات بالزيت المستخرج منه. وهو مفيد لعلاج أمراض الجهاز التنفسي والدوري. في هذه الحالة يعمل الزعتر على تليين المخاط الشعبي مما يسهّل طرده للخارج كما يهدّئ الشعب الهوائية ويلطفها، وكذلك يحتوي على مواد لها خاصية مسكّنة للألم ومطهّرة ومنشّطة للدورة الدموية. وينشّط الزعتر عامة كل الوظائف المضادة للتسمّم، ويسهّل إفراز العرق، ويدرّ البول. والزعتر يحتوي على مواد مقوّية لعضلات القلب، ويمنع تصلب الشرايين، ويعالج التهابات المسالك البولية والمثانة، ويشفي من مرض المغص الكلوي ويخفض الكولسترول. وهو فاتح للشهية يعمل على تنبيه المعدة وطرد الغازات. وهو مضاد للأكسدة ومنبه للذاكرة.

ويمكن استعمال الزعتر كمعجون لتقوية الشعر. كما يمكن مضغه لتهدئة وجع الأسنان والتهابات اللثة. كما يمكن استعماله بعد غليه



(3)

بالماء للمضمضة بعد أن يبرد، كما يقي الأسنان من التسوس، بمضغه وهو أخضر. وهو عامل مهم في تهدئة التهابات الحنجرة. كما يستعمل كضمادات لتطهير الجروح والقروح، والاغتسال بمائه للتخفيف من التعب ووجع المفاصل[4].

2) إكليل الجبل:

تعود المعرفة الطبية لهذه النبتة إلى أزمنة مغرقة في القدم، وفي حضارات مختلفة. وقد استعملت لعلاج أوجاع الرأس وصعوبة التنفس وعسر الهضم. واعتبرت مفيدة لتقوية الذاكرة وتنشيطها.

يقدم لنا الأغبري معلومات هامة عن نبتة إكليل الجبل. ويذكرلها أسماء متعددة حسب البلدان التي تستعملها في المعالجة الطبية. فهي حصى البان، وندى البحر، والروزماري، والحوران، وحشيشة العرب، وإكليل النفساء، وعشب البوصلة، وغيرها.

تعتبر هذه النبتة من النباتات المعمّرة، ويصل طولها إلى المترين، ولها رائحة زكية مشابهة لرائحة الكافور. وتستعمل جميع أجزائها الهوائية (الظاهرة) كأدوية للعلاج. وهي موجودة بكثرة في البلدان العربية. ويمكن أن تزرع في أي مكان مفتوح للإفادة منها في العلاج.

استعملت هذه النبتة قديماً لحفظ اللحوم من


4

الفساد. وقد ذكر العشّاب العربي إبن البيطار أن إكليل الجبل يفيد في استدرار البول والطمث، ويحلل الرياح ويفتح سدد الكبد والطحال، وينقّي الرئة وينفع في الخفقان والربو والسعال.

يستخدم محلول النبتة بعد نقعها لتقوية الشعر والقضاء على القشرة. ويفيد في الاستخدامات النسائية لمعالجة مشاكل الجهاز التناسلي. كما يفيد في معالجة الاضطرابات العصبية الناشئة عن الإدمان من خلال شرب منقوع النبتة في أوقات محدّدة في اليوم، ولمدة محدّدة.

أما في ما يتعلق بالتعب، والضعف العام، فيُنصح بتناول منقوع أكليل الجبل بعد الوجبات وقبل النوم. فهو منشّط لمن يعانون من سرعة التعب والخمول وضعف الأعصاب.

ويعتبر إكليل الجبل مادة حافظة للمواد العضوية يمنعها من التعفن والتلف. وهو علاج مساعد لحالات الاكتئاب[5].

3) البابونج:

يعتبر البابونج من أعرق النباتات الموجودة والمعروفة منذ زمن طويل. وقلما يخلو منها بيت في عصرنا الحاضر. تعيش هذه النبتة في أغلب بلدان العالم، وتنمو حول المنازل وفي الحقول والأودية. وتحولت إلى زراعة منزلية للإفادة منها في شكل مستمر. رائحتها لطيفة وطعمها عطري قليل المرارة، وتستخدم شعبياً منذ القدم لمعالجة المغص المعوي والغازات. وله فائدة مؤكدة في تطهير الجهاز الهضمي والتنفّسي وفاتح للشهية ومنشط للدورة الدموية. كما يفيد في الاستعمال الخارجي لمعالجة الجلد المتقرّح.

البابونج نبات عشبي حولي (سنوي) يُزهر بعد فترة من إنباته، ويستخدم من هذه النبتة الأزهار المتفتحة فقط.

أظهر الطب القديم فائدة البابونج بعد تجفيف أزهاره وحفظها، ومن ثم استعمالها كمشروب بعد غليها. فهي تنفع، حسب إبن البيطار، في حالات الإعياء والوجع ويليّن الأعضاء والمفاصل ويسهّل عمل الأمعاء، ويذهب بالنفخة، ويدرّ البول وينفع في التخفيف من الصداع.

هذا ما قاله إبن البيطار. أما داود الانطاكي فقال: لا شيء أفضل منه في تفتيح السداد وازالة الصداع. يفتّت الحصى، وينقّي الصدر من نمو الربو، ويقلع البثور ويُذهب التعب.

أهم استخدامات البابونج تتجلّى في معالجات المشكلات الهضمية مثل عسر الهضم والحموضة

والتهـاب المعدة والنفخـة والمغص. كذلك ينفـع في إزالة التوتـر ويـرخّي العضلات المشـدودة، ويفيـد في حالات الربـو وحـمى الكلى. ويسـاعد علـى النوم.

هذا كله إذا اسـتعمل كمشـروب بعد غليه وتصفيته. إلا أنـه يسـتعمل أيضـاً كلبخـات علـى الجلـد لمعالجة الحكّة وعلـى العـين لإراحتها مـن الإجهاد[6].

ويعتـبر البابـونج مـن المصـادر الأساسـية لصنـع الأدويـة في الطـب الحديـث. وقـد اعتمد عليـه الطب البديـل كمشـروب في معالجـة الكثـير مـن الأمـراض الباطنية، وكمراهـم لمعالجة تقرحات الجلـد وغيرها من المعالجـات الخارجية للجسـم.

4) المريمية:

تعتـبر نبتـة المريميـة مـن أشـهر النباتـات الطبية وأقدمهـا وأكثرها فائـدة. وهي تسـتخدم حديثـاً بكثرة، كما اسـتخدمت في الأزمنة القديمة. وهـي موجودة بكثرة في البلـدان العربيـة، وتتشـكل منهـا غابـات في الجبال والسـفوح المطلّة على الوديـان. وهي معروفـة بفوائدها لدى عامـة الناس، ويقتنونهـا في منازلهم كمـا الكثير من أنـواع الزهـور والنباتات.

تعـرف المريميـة بأسـماء متعـددة، حتى ضمـن البلـد الواحـد. فهـي المرميـة والميرميـة والمراميـة والقصعـين والأويسـة ولسـان الأيل والعيزقان والناعـمة والسـالمية وغيرهـا مـن الأسـماء. وهـي نبتـة عشـبية معمّـرة ناعمـة الملمـس خضـراء مـع ميـل إلى اللـون الرمـادي. وهـي مـن النباتـات العطـرية الـتي تنتـمي إلـى الفصيـلة الشـفويـة. ويُسـتعمل منهـا للأغـراض الطبيـة، الأوراق والـرؤوس المزهـرة.

تعتـبر المريمية مـن النباتـات المهدّئـة والمطهّـرة للإلتهابـات. واسـتخدمت ولا تـزال تسـتخدم اليـوم في عـلاج الكثير مـن الأمـراض والمشـاكل الصحيـة، منهـا: مشـاكل الجهـاز الهضـمي، وفقـدان الشـهية والمغـص وزيـادة الإفـرازات في المعـدة، والتخفيـف مـن الحرقـة، وارتجـاع البخـار إلى المـريء. وهـي فعّالـة في إضطرابـات الـدورة الشـهرية لـدى الفتيـات ولبعـض المشـكلات المتعلقـة بالجهـاز التناسـلي لـدى المـرأة. تطهّـر الجسـم مـن المـاء الزائـد وتعالـج مشـكلة التعـرق. تنشّـط الـدورة الدمويـة، وتنفـع في حـالات الرشـح والـنزلات الصدريـة والحساسـية. وكذلـك في حـالات الالتهـاب ونزيـف اللثـة واحتقـان الحلـق والحنجـرة، فتسـتعمل هنـا بالمضمضـة أو الغرغـرة. وتنفـع لإضفـاء الارتخـاء علـى الجسـم، وخصوصـاً قبـل النـوم، فتسـاعد بذلـك، علـى التخفيـف مـن الأرق والقلـق والإرهـاق، وخصوصـا لـدى المسـنين.. كمـا يمكـن أن تسـتعمل أوراقهـا كمـادة حافظـة.

أما طريقـة الاسـتخدام فهـي بنقـع الأوراق في الماء المغلـي، ومـن ثـم يصفّـى ويشـرب في أوقـات معلومة حسـب الحالة. كما تسـتعمل النبتـة كمـادة حافظة[7].

5) القرّاص:

القُـرّاص، ويسـمى في بلادنـا "الحلقيـس" المعروف بشـوكه الدقيق الـذي "يحلقـس" أويلهب المـكان الذي يلامسـه من جسـم الانسـان المكشـوف، ويزيـد لهبه في حـال الحـكّ. ولا يخـفّ ألمـه إلا بعـد دهنـه بالزيت. والقـرّاص من النباتات السـنوية التي تظهـر في الأراضي الزراعيـة، وفي جوار سـواقي الري. ونظراً لضـرره من خلال اللمـس، يعتـبر مـن الأعشـاب غـير المرغـوب فيها مع صعوبـة التخلص منها. وكان يسـتعمل بكـثرة في صناعة الأصباغ النسـيجية، ويسـتخدم داخليـاً وخارجياً لعلاج العديـد مـن العلـل والأمـراض. وقـد ثبت مـن خلال التجربـة أنـه فعّـال في تطهير الجـروح الملوثة.

للقُـرّاص أسـماء كثـيرة، حسـب تسـمية البلـدان المتعـددة لهذ النبتـة. فهي تعرف بالقرّيـص والحلقيس والحـرّاق والحريـق والزعطـوف وبنـت النـار وشـعر العجـوز، وغيرهـا مـن الأسـماء. وهـو موجـود بكثرة في البلـدان العربيـة، وخصوصاً في المشـرق، وفي أماكن كثيرة مـن العالم.

القرّاص نبات عشـبي من الفصيلة القراصية، أزهاره صغـيرة الحجم، على شـكل عناقيـد تتدلّى إلى الأسـفل، تكسـوه والسـاق شـعيرات لاسـعة دقيقة، وتنفتح هذه الشـعيرات عند قممها المدببة بمجرد ملامسـتها لجسم الإنسان، وتفرغ فيه محتوياتها مسـبّبة إحساساً بالحرق وحـك الجلـد. اما الجـزء المسـتخدم طبيـاً فهـو كل ما


5

يتعلق بهذه النبتة مما هو ظاهر وما يشكل الجذور بالإضافة إلى البذور.

يحتوي نبات القرّاص على مركّبات طبيعية تساهم في معالجة الكثير من الأمراض الداخلية والجلدية. شرابه مدرّ للبول ومانع للنزف ومقوّ للجسم.

كانت هذه النبتة معتبرة في الماضي من قبل العشّابين. وقد فصّلوا القول في فوائدها وقدراتها العلاجية. ومن أصناف المعالجات الطريفة بتوسل هذه النبتة، ضرب الموجوع من داء المفاصل به ما يؤدي إلى هرش جسمه وحكّه بشدة مع التلوّي والتمايل السريع الذي يوصل إلى التخفيف من ألم الإلتهاب. كما استعمل القراص لتنشيط الشرايين والعضلات المتأثرة من داء عرق النسا، وكذلك لإعادة النشاط إلى الشفاه المشلولة.

أما داخلياً، فقد استعمل القرّاص لعلاج نفث الدم من الرئة وأنواع النزيف الأخرى، ولا تزال تستعمل إلى اليوم. وقد أطنب في وصف فوائده الكثير من الأطباء العرب. فهو، على ما يقولون، يفيد في تضميد الجراح من أوراقه ويفقأ الخرّاجات والأورام، ويقوّي بزره الشهوة الجنسية. ويزيل الربو. وإذا اختلط بماء الشعير ينقّي الصدر. ويقطع الرعاف (نزيف الأنف) إذا استُنشق. وإذا دُقّ وخُلط بالعسل وأُكل نَفع من عسر التنفس ووسّع الصدر وفتح الرئة. كما ذكر بعضهم أن بزره يفتت الحصى في المثانة. وفي حال خلطه مع العرق سوس نفع في التخفيف من وجع المثانة وحرقتها. وقد صار للقرّاص مقدار كبير من الاهتمام من قبل مختبرات البحوث الطبية الحديثة، وأبحاث الطب البديل[9].

أما استعمالاته المعلومة، فتتجلّى في أكله وهو طازج كما نبتة السبانخ. ويُصنع منه حساء مفيد. كما أنه يُنقع ويُشرب نقيعُه كما الشاي. ويوجد منه مستحضرات جاهزة من القراص المجفف تباع في الأسواق الشعبية. كذلك يستخدم كشراب في تهدئة الأعصاب وتسكين الآلام وفي معالجة فقر الدم من خلال تناوله وهو طازج، أو شربه طازجاً بعد عصره.

وفي حال معالجة مناطق الألم في الجسم، يمكن تحويل كل أجزاء النبتة إلى ضمادات يمكن أن توضع وتربط على مكان الألم، فيخفّ رويداً رويداً ثم يختفي. كما أن نقيع القراص يخفّف من كمية السكر الموجودة في الدم. وفي حال تضميد الجروح والالتهابات الجلدية به يخف الالتهاب والورم ومن ثم يزولان.

ثالثاً: الطب الشعبي الجراحي والعملي:

لم يقتصر الطب الشعبي العربي على معالجة الأمراض التي تصيب الجسم وأعضاءه باستعمال الأدوية العشبية والعضوية المصنّعة، حسب ما تقتضيه المعرفة الطبية المبنيّة على الخبرة والتجربة، وعلى التفاعل مع ثقافات الآخرين الطبية، بل تجاوزت ذلك إلى إجراء العمليات الجراحية الخارجية، وتجبير الكسور، والقيام بأعمال الحجامة والكيّ والفصد، وغيرها من العمليات التي كانت معروفة بأشكالها البسيطة في ذلك الزمان.

إلا أن الطب الرسمي تجاوز ما هو شعبي إلى ما هو أدقّ وأصعب. ذلك أنه استعمل أدوات من المباضع والمشارط والمخارز المبتكرة التي لا تختلف في وظائفها

عما هو موجود في الطب الحديث، للقيام بعمليات جراحية داخلية، لا تختلف إلا في دقّتها وجودتها وكثرتها عن تلك التي ابتكرها الطب الجراحي في العصر الحاضر.

لقد ذاع صيت الزهراوي في هذا المجال، باعتباره رائداً في الطب العقلاني الجراحي، وخصوصاً من خلال موسوعته الكبرى "التصريف لمن عجز عن التأليف"، وفيه المقالة الثلاثون التي تبحث في الطب، وهي: "كتاب الزهراوي في الطب لعمل الجراحين"[9]، وفيه رسوم وصور الآلات الجراحية والطبّية المبتكرة والمستعملة في عملياته، وقد زادت عن المئتي شكل منها. هذا بالإضافة إلى البحث في كيفية العلاج بالكيّ، وفي الجراحة العامة ووصف عملياتها، وفي علاج كسر العظام وخلعها. كما ثمة صور لبعض هذه الآلات في الكتب التراثية الطبية العربية[10].

إلا أن ما يهمّ في هذا المجال، إظهار المنجزات الشعبية في الطب العربي، مدار بحثنا، علماً أن ثمة الكثير من الانجازات الطبّية العربية على الصعيد الرسمي أفادت العالم أجمع في القرون الوسطى. وليس هنا مجال البحث فيها.

1) التجبير

عالج العرب منذ الطور البدوي الكسور التي تصيب مواشيهم، باعتبارهم أهل رعي وتنقل، متدربين على تجبير كسور الحيوانات، وإعادتها إلى طبيعتها. واستعملوا التقنية نفسها في تجبير كسور جسم الانسان، وخصوصاً ما يصيب اليدين والرجلين. وكانت المهمة الأساسية للمجبّر الذي اكتسب خبرته بالممارسة، أن يعيد العظم إلى سابق عهده بلصقه، أو بإعادة العظم إلى مكانه في حال خروجه من مكانه، في ما يسمى بالخلع. والأهم في هذه العملية لصق العظم المكسور وإعادته كما كان بالضبط قبل الكسر أو الخلع، ومن ثم تثبيته لمنع الحركة عنه، تجنباً للإنفصال أو الفكاك. وعادة ما يتمّ ذلك بوضع لصقة يتم تحضيرها من الصابون الناعم أو الطحين المخفوق مع زلال البيض، تُشدّ على


6

مكان الكسر، ومن ثم توضع خشبتان من كل جانب وشدهما بما يؤمّن ثبات العظم، ومنع حركته، حتى يلتئم الكسر ويَجبُر العظم.

إلا أن هذه العملية لا تجري على هذا الشكل إلا بعد القيام بسلسلة من الإجراءات يعرفها المجبّر جيداً، تحضيراً للعملية التي عادة ما تكون مؤلمة، دون وجود الوسائل المخفّفة للألم، وإن انوجد ذلك بعد تقدّم الطب، والدخول في ميدان العمليات الجراحية الداخلية والمعقّدة، ما استوجب إيجاد الأعشاب والمواد المخدّرة للتخفيف من آلام المريض. ولكن هنا، كان على المجبّر أن يحضّر المريض جسدياً ونفسياً لتقبّل العلاج. فيبدأ أولاً بالتخفيف عنه بالتأكيد على سهولة معالجته، وأن عليه أن لا يخاف لرجولته وشجاعته، ثم يبدأ بتسميد مكان الكسر بالماء الساخن والصابون مع الكلام المهدّئ. كما يمكن أن يليّن العظم ببخار نبتة الطيون المعروفة. وبعد ذلك يبدأ المجبّر بإعادة العظم المكسور ليتّصل مع مثيله

في مكان الكسر ليحسّ أنهما صارا عظماً واحداً. هنا يمكن أن يكون أقصى الوجع. وبعد عملية الالتحام، كما قدّرها المجبّر يمكن الربط بإحكام باللزقة المذكورة آنفاً، ومن ثم شدّها لمنع الحركة. ليس هذا فحسب، بل على المريض أن لا يحرّك العضو المكسور لفترة زمنية يقدّرها المجبّر. لذلك تربط يده إلى عنقه، إذا كانت هي المكسورة، أو يُمنع من المشي إذا كانت قدمه. وعادة ما يعود الكسر إلى الالتحام بعد مرور شهر.

اشتهر الكثيرون من المجبّرين في العالم العربي. وكان هؤلاء من سكان الأرياف ومربّي المواشي لتجاربهم المستمرة في معالجة كسور المواشي المعرّضة أكثر من غيرها لهذه الحوادث، كون الماعز أو الغنم الأكثر حساسية وتعرضاً، وكذلك الانسان في الريف والمناطق التي تتطلب الجهد والحركة والتسلّق. وفي أحيان كثيرة يقوم هؤلاء بإجراء عمليات تجبير يعجز الطب الحديث عن إجرائها[11].

في هذا الإطار، ينقل لنا موقع "إبن فلسطين" عملية تجبير عربية لا يخطر في بال الطبيب الحديث القيام بها خارج غرفة العمليات، وبمعزل عن التقنيات الطبية الحديثة. ذلك أن أحدهم تعرض لحادث، فخرج عظم الفخد من مكانه مورّثاً ألماً فظيعاً. وعلى المجبّر أن يعيد العظم إلى مكانه. فقام بما هو مبتكر ومفاجئ للحاضرين. طلب من أهل المصاب أن يأتوه بحمار، وأشار عليهم أن يربطوه في مكان محدد دون طعام ودون ماء لمدة ثلاثة أيام، فنفّذوا ما طلب، وفي اليوم الثالث طلب منهم إحضاره، وسط ألم المصاب وصراخه. فأشار عليهم المجبّر أن يطعموه الشعير حتى يشبع. وبعد ذلك وضعوا له الماء ليشرب، في الوقت الذي أركبوا المصاب على ظهر الحمار. وصار يكبر وينتفخ بطن الحمار من شرب الماء، وفي الوقت نفسه، بدأ عظم المصاب يعود تدريجياً إلى مكانه الطبيعي بعد ربط رجليه بإحكام تحت بطن الحمار. وهكذا بدأ الفخذ يعود إلى مكانه مع الألم والصراخ. ومن ثم سمع جميع الحاضرين صوت دخول العظم في تجويف الحوض، وسط ذهولهم. بعد ذلك، أمر بإنزاله برويّة وتمهل ليتمدد على الأرض، ليلصق اللزقة المحضّرة مسبقاً على فخذه مع الخشبتين المتقابلتين. وبعد ثلاثة أيام كان الفخذ في مكانه الصحيح، بانتظار بعض الأيام، ليعاود سيره الطبيعي[12]. وقد شاهدت بنفسي أكثر من عملية تجبير في قريتي، كانت إحداها لرفيقي في المدرسة تعرّض لوقعة أخرجت الساعد من كوع يده. عالجه قريبي المجبّر بإعادة الساعد إلى مكانه، بضربة واحدة مفاجئة بعد أن شغله بحكاية مضحكة، وهو يمسّد يده بالماء الساخن. ما أخافني أكثر في هذا المشهد هو غياب رفيقي عن الوعي من شدة الألم. إلا أنه استفاق بعد فترة وجيزة، وكان ساعده في مكانه من الكوع[13].

ويروي لنا أحدهم قصة عن براعة المجبّر العربي فيقول: "أصيب أحد أقاربي بكسر متفتّت في عظم الكوع، وقرّر الأطباء بتر الذراع من أعلى الكتف كي لا تصاب الذراع بالغرغرينا. ولكن والد المكسور قرّر تهريبه من المشفى، ونقله إلى البطيحة في الجولان السوري المحتل، إلى مضارب بيت النادر، وذهبت مع من ذهب ورأيت كيف أجرى المجبّر حسن النادر عملية الكشف، فاستمع أولاً إلى القصة السريرية، كما يسميها الأطباء الآن، ثم قام بمعاينة الذراع المكسورة، مطمئناً المريض إلى أن كل شي سيكون على ما يرام، وفي هذا الوقت قام أولاده بجلب نبات الطيّون من منطقة قريبة، في الوقت الذي أوقدت قرينته النار تحت قِدر كبيرة، وحين تصاعد البخار مرّر الذراع فوق البخار الساخن جداً لفترة معينة، وبعدها عالج الكسر ووضع عليه اللزقة وألواح الخشب. وشفيت الذراع، ونجت من البتر[14].

2) التخريم:

يعني التخريم في الطب الشعبي العربي الوخز بالإبر، ولكن على غير منهجية الطب الصيني. ذلك أن هذه المعالجات تنشأ عن الإحساس بارتخاء عام في الجسم، وتعب يعيق حركته، مع الإحساس بألم عام يجتاحه. فكان أن تم تشخيص هذا المرض على أنه نوع من إعاقة مسيرة الدورة الدموية، بسبب وجود فضلات سامة في أنحاء الجسم، ناشئة عن الرطوبة الزائدة. وما

علـى المعالــج إلا أن يهتـم بمناطـق المعالجة بعــد تحديد أماكنهــا. مــن أجــل ذلــك، يقــوم بدهن جســم المريض بالزيــت وتعريضه للشــمس وقــت الضــحى، أي قبل أن تشــتدّ حرارتها. فتظهر بعد ذلك نقاط ســوداء كالنمش، في أماكن محددة من الجســم. وتتم المعالجــة بدهن هذه النقــاط بالثوم والملح ثم يبــدأ المعالج بوخــز هذه النقاط بالإبــر، فتخــرج منها مــادة صفــراء تكون ســبب البلاء. وبخروجهــا يشــفى المريض مــن الخــرام دون أن يشــعر بالألــم الكثــير. وغالبــاً ما يقــوم بالعـــلاج رجــل أو إمرأة ورثت هــذه المعالجة عــن الأهــل والأجداد.

3) إلتهاب اللوزتين:

تنتــمي معالجــة إلتهــاب اللوزيتــين إلى العمليــات البســيطة التي تنشــأ وتتطــور بالممارســة والتجربة. وقد خضعــت أنا وغــيري إلى هــذه العمليــة لإعــادة اللوزتين إلى وضعهمــا الطبيعــي على جانــبي الحلــق وتخليصهما من الإلتهــاب بالملح المــذاب في المياة الفاتــرة والمضمضة. ومــا كان علــى المعالج، وهو هنــا والدي، الخبــير في الطب الشعبي، إلا تمســيد اللوزتين (بنات الدينين أي الأذنين) بالزيــت الفاتــر ورفعهمــا. وفي حــال تقيّحهمــا، يضغط عليهمــا لإخراج الــدم الفاســد (القيح) منهمــا، ومن ثم تبدأ المضمضــة بالملح لتطهــير الجرح.

4) اليرقان:

معــروف باللغــة الشــعبية العاميّة بالريقــان. يظهر المصــاب بــه وهــو هزيــل الجسم، والإصفــرار يضربه بكاملــه. والريقان يعالــج من مكانين في الجســم، مفترق الشــعر في الــرأس في منتصفــه الأعلى، أو تحت اللســان. وفي الحالتــين تجرح فــروة الــرأس أو يقطع شــريان دقيق تحت اللســان، ويوضــع على أي من الجرحــين قطعة من الثوم بعد هرســها، وتوضــع لزقة على الــرأس، أو يضغط المصــاب بلســانه على قطعة الثــوم لفترة زمنيــة معينة. بهــذه الطريقة يشــفى المصاب مــن اليرقان ويعــود لون جســمه ووزنه إلى طبيعتهما.

وقــد حصل لي أن رأيــت عملية من هــذا النوع لمصاب قطع أمله من الشــفاء، بعــد أن زار أهم المستشــفيات في طرابلس وبيروت. وقــد أصبح أقــرب إلى الهيكل العظمي المتحــرك. جــاء إلى والــدي، وكان مشــهوراً في معالجــة اليرقــان، وطلب منــه أن يعالجه ولــو ذهب بــه الأمر إلى المــوت. فضحــك والــدي وقال لــه لا لــن تمــوت. تركه ودخــل إلى المطبخ ليحمّي ســكيناً مروّســة كانــت رفيقته الدائمــة. وطلــب مــني، وكنــت لا أزال في الثانية عشــرة من عمــري، أن أحضر "ســنّاً" من الثوم مهروســاً في وعاء. أحضرت المطلــوب، وإذا بي أراه ينتهي من قص الشــريان من تحت اللســان، وكان قــد أحضر معه وعاء كان ســابقاً عبوة مــن الســمن الأجنبي. طلب مــن المصــاب أن يدلّي رأســه فوق الوعاء ويفتــح فمه ويرفع لســانه.

بدأ الدم يســيل كالخيــط الرفيع ولكن بلونه الأســود. وبقــي على هــذه الحالة دقائــق معدودة، حتى بــدأ الخيط بالانقطاع والتحول إلى نقاط متلاحقــة، إلى أن نفدت. عند ذلك طلب والدي منه أن يرفع رأســه ولســانه ليضع قطع الثوم تحته، وأشــار أن يضغــط عليها ويطبــق فمه. كانت هــذه هي العملية، وبعد نصف ســاعة غادرنــا المصاب.

إلا أن المهــم في الأمــر هــو أن هــذا المصــاب، وهو من بلــدة بحنين قــرب المنية في شــمالي لبنــان، جــاء لزيارتنا بعــد ثلاثة أشــهر مــن العملية في ســيارة محمّلة بشــتى أنــواع الفواكه والخضــار. توقفت بمحــاذاة البيت وأفرغ كل ما فيهــا قرب الــدرج الموصل إلى الفنــاء الداخلي، قبل أن يبادرنا الســلام. لم نتعــرّف عليه في البدايــة. وعندما مــدّ يده للســلام على والــدي انحنى ليقبّل يده، فســحبها والــدي ســريعاً، وهو يقول: أســتغفر الله. ما بــك يا عم؟ وكان هــو بعمــر والدي تقريبــاً. بعد أن عرّفه عن نفســه، تذكّــر والــدي العمليــة، ولم يعرفــه لأن جســمه عاد إلى حجمــه الطبيعــي، وبلونــه العــادي الــذي لا يــدل على أي مــرض. هذه الواقعــة أذكرها كشــاهد عيــان، وكأنها حصلــت البارحة[15].

5) الإلتهابات الخارجية والجروح:

للالتهابــات والجروح شــأن هــام في الطب الشــعبي، لأنها الأكــثر وقوعــاً وانتشــاراً باعتبارها ناشــئة عن عدم مراعاة شــؤون النظافة، أو التعرض لحــادث وقوع، أو غير ذلــك من الذي يــؤدي إلى جروح في الجســم، أو كســور في اليــد أو الرِجل.

ولأن كلامنا جاء وافياً عن عمليات التجبير، فإن الكلام هنا سيقتصر على الجروح التي تنشأ وتؤدي إلى الإلتهاب والتقيّح. وما على المعالج إلا أن ينظف الجرح، ويطهره بالكحول أو الملح المذاب، ومن ثم يضع عليه مرهماً مستخرجاً من الأعشاب الطبّية، ويربط جيداً إلى أن يختم. أما الأورام التي تصل إلى مرحلة الانتفاخ والتقيّح، فلها معالجة تقوم على الشق واستخراج الدم الفاسد المتقيّح ومن التطهير والربط.

في هذه الحالة لا أزال أذكر عمليتين قام بهما والدي بحضوري. الأولى، لإمرأة من قرية مسلمة مجاورة تشكو من إلتهاب في ثديها، وهي أم مرضعة، وقد تعرّضت للإلتهاب لسوء النظافة ولكثرة الجراثيم. وعلى والدي أن يعالجها. قال زوجها لوالدي وهو من أصدقائه المقرّبين: هذه المرأة أختك يا بو محرز، وعليك أن تشفيها. تحرّج والدي في البداية، ومن ثم قال: الله الحكيم. وجاء بالسكين نفسها وطهّرها بالنار والكحول، بعد أن حدد مركز الالتهاب وشقّه بسرعة، وطلب من المرأة أن تضغط على الثدي لإخراج القيح منه، إلا أنها غابت للحظات عن الوعي، فطلب من زوجها أن يفعل ذلك، فأجابه: أنت الحكيم. ومارس والدي عمله حتى لم يبق في الجرح ما يسيل. وضع على الجرح ضمادة مغطّاة بمرهم أسود مصنوع بيديه وضمّد الجرح، وانتهى.

أما العملية الثانية فكانت لأحد أبناء بلدتي في الثمانينيات من القرن الماضي، وكنت شاهداً عليها أيضاً. وقد اصابني الرعب من المشهد.

جاءنا المصاب وهو مبعد يده اليسرى عن جسمه، وبادر والدي بالقول: "دخيلك يا بو محرز، ما شفت النوم من 3 أيام". ودلّه على موضع الألم تحت إبطه الأيسر، وكان مغطى بالشعر. أزال والدي الشعر أولاً، وكان المصاب يصرخ عند ملامسة موسى الحلاقة لجسمه. أدرك المعالج بالملامسة أن الورم وصل إلى نهايته، ولا بد من فتحه. حضّر السكين التي ما زالت بحوزته، وقام باللازم من التحضير والتطهير، وهو يضحك ويسهّل على المصاب الأمر. ومن ثم، وبسرعة، شقّ الجلد تحت إبطه، وبلحظة خرج الدم المائل إلى البياض كالشلال في منظر رهيب أرعبني. ومن ثم بدأ والدي يضغط ويعصر الجرح حتى جف. بعد ذلك مسحه بقطعة من القطن، ومن ثم الشاش مع المرهم. وأجلسه على الكرسي ليغسل يديه. وعند عودته وجده يغط في نوم عميق افتقده لأيام ثلاثة.

إلا أن العملية التي تشي بفطنة والدي وذكائه في المعالجة الطارئة، حصلت عندما جاء إليه والد مع ولده وهو يستغيث. علم والدي أن شوكة من القندول انغرزت في عين الصبي وهو لم يتجاوز العاشرة من عمره. وشوكة القندول ثخينة وقاسية. نظر والدي في عين الصبي وشاهد الشوكة المغروزة إلى آخرها. فما كان منه إلا أن وقف وراءه مباشرة، وغمره بيديه بقوة وسرعة مع قوله: يا ألله. في هذه اللحظة جحظت عينا الصبي بقوة، ما أدىّ إلى خروج الشوكة من العين. لم أشهد هذه العملية، إلا أن من رواها لي بعد وفاة والدي، هو مختار بلدة الروضة وشيخها، وكان حاضراً وشاهد ما حصل[16].

6) الحجامة

مما لا شك فيه أن الحجامة من أهم المعالجات في الطب الشعبي والرسمي العربيين. ذلك أنه من الأصناف العلاجية التي ظهرت منذ ما قبل الاسلام. وأعطاها العرب منذ أزمنة مغرقة في القدم الأهمية اللازمة لمعالجة الآلام في الجسم، الناشئة عن التعب والارهاق وتمدّد أو تقلّص العضلات، أو أوعية الدم في مناطق مختلفة من الجسم، وخصوصاً الظهر والعنق والرقبة والرأس. وهذا ما حدا بالنبي محمد على الأخذ بها واعتمادها، والتوصية بإجرائها لكل من يحسّ ألماً أو تعباً في أنحاء جسمه. وقد استعمل الرسول الحجامة في مرّات متعددة، وهو ما ذكره إبن القيم في الطب النبوي، بعد أن أفرد لها، كعلاج، صفحات متعددة من كتابه[17].

على أي حال، ما زالت الحجامة مستعملة إلى أيامنا هذه، ودخلت في منجزات الطب البديل، واعتمدت في الغرب، وتدرّس تقنياتها في الجامعات الأميركية، على ما يقول موقع مركز المالكي للمعلومات الطبية[18].

أما الحجامة، تعريفاً، فهي ما يقوم به الحجّام في

معالجة الجسم العليل. هي حرفة وعمل طبي رسمي وشعبي. أما شعبيته فمتأتّية من كونها سهلة التعلم، وبسيطة التقنيّة. والحجامة هي امتصاص الدم من العضو المريض بإخراجه عن طريق المصّ، أو المِحجَم (المشرط) الذي بوساطته يستخرج الحَجّام الدم من مكان محدّد في جسم المصاب. ومن الحديث، أن الحجامة هي "لعقة عسل أو شَرطَة مِحجَم"[19].

لم تكن الحجامة إنجازاً عربياً صرفاً. فهي تقنيّة معروفة لدى حضارات قديمة كانت على تواصل مباشر مع عرب الجزيرة، منها حضارة ما بين النهرين والمشرق العربي في شكل عام، والحضارة الفرعونية. كما عرفتها الحضارات الصينية والهندية. وكانت تقنيتها غاية في البساطة تقوم على امتصاص الدم الذي اعتورته علّة بوساطة قرن ثور أو غيره من الحيوانات، يوضع على المكان المجروح لامتصاص الدم المراق بعد إفراغه من الهواء، عن طريق الضغط بالمص. وبعد إفراغ الهواء من الكوب بوساطة قطعة من القطن أو القماش يتجمّع الدم على محيط الكوب ويتورّم الجلد، ومن ثم يُشرط ليخرج الدم الحامل للداء.

ليس هذا فحسب، بل توسّع العرب في إظهار أهمية الحجامة للكثير من الأمراض بعد تعيين مواضعها في الجسم، ومن ثم حدّدوا الأيام التي تقضي بإقامة عملية الحجامة في الشهر؛ وهي عادة بعد منتصفه، وقبل بداية ربعه الأخير، وهو الوقت الملائم الذي يجمع حال الجسم مع المناخ، وأفضل الأيام، على ما ورثه العرب، السابع عشر والتاسع عشر والواحد والعشرين من كل شهر. وكذلك فضلوا، بناء على توصية من النبي أن يكون الاحتجام في أيام معينة في الأسبوع، وهي الإثنين والثلاثاء والخميس. ونهاهم عن الاحتجام بقية أيام الأسبوع، إلا عن ضرورة. أما أماكن الحجامة، فهي متنوعة وتطول كافة أعضاء الجسم. ويحدّد المكان بناء على تحديد المحتجم بالتشاور والمساعدة من المعالج باعتبارها مسألة طبّية في الأساس.

أما الدم المراق، بفعل الحجامة، فعليه أن يختفي عن عين أي إنسان أو حيوان. وهذه مسألة لها علاقة بالسحر لقربه من الطب الشعبي، ولتوسّله في المعالجة، منذ بدايات الطب الشعبي العربي، ولا يزال سارياً إلى اليوم.

والحجامة أربعة أنواع، الفصد، الحجامة الجافة، الحجامة الرطبة، والحجامة بدودة العلقة. والأنواع تعمل في طرق مغايرة على إخراج الدم الفاسد من الجسم، إما عن طريق الفصد، أي بجرح الجسم بطريقة معينة للوصول إلى العِرق لإخراج الدم الفاسد؛ أو باستعمال المحاجم (كاسات الهوا) في طريقتين متشابهتين لتليين العضل مكان التحجيم بتحميته، وهي الحجامة الجافة، أو بتشطيب المكان لإخراج الدم، ومن ثم سحبه مرّات متتالية في الجلسة الواحدة؛ أو باستعمال العلق وهي نوع من الديدان توضع على مكان الألم وتُترك بعد تجويعها فتمتص الدم من الجلد، وتتكرّر العملية حتى يتم الشفاء[20].

7) الكيّ

كان الكي وما زال من التقنيات المتّبعة في الطب الشعبي العربي، علماً أن النبي صرّح بكرهه لهذه التقنية باعتبار أنها تؤلم، بالإضافة إلى أن الناس يعظّمون أمرها في حسمها للداء، فنهاهم عن استعمالها لهذا الوجه، لأن الله هو الشافي، وأباحها في حال النفع منها لا باعتبارها علّة للشفاء، وإن كان الشفاء بوساطتها. لأن السبب المباشر هنا للشفاء كان بموجب إرادة الله، العلة الأولى لكل ما هو موجود، ومنه الداء والدواء[21].

إلا أنها بقيت موجودة بكثرة من ضمن التقنيّات المستعملة في الطب الرسمي والشعبي على حد سواء، ولا تزال مستعملة إلى أيامنا هذه. والكي، أو الوسم، هو إحراق الجلد في موقع محدّد، حسب الحالة، بآلة حديدية صنعت خصيصاً للقيام بهذه الوظيفة. وقد جرى الكي مجرى المثل عند العرب: "آخر الدواء الكي". وإذا قيل اكتوى الرجل، فهذا يعني أن الكيّ استُعمِل لمداواته. والكوّاء هو من يقوم بفعل الكي[22].

أما اللذع فهو ما يتأتّى عن مسّ النار للحظة. فيحسّ المكتوي أن حرقة لذعته. وفي حديث عن



7

الرسول أنه قال في رواية للبخاري: "إن كان في شيء من أدويتكم، أو يكون في شيء من أدويتكم خير، ففي شَرْطة محجَم أو شربة عسل أو لذعة بنار توافق الداء، وما أحِبُّ أن أكتوي". وثمة أخبار كثيرة عن تكرار استعمال تقنيّة الكي من قبل الصحابة ورجال الإسلام الأولين[23].

وتقنيّة الكيّ تقوم على تحمية حديدة مخصوصة حسب الموضع، وهي المكواة، حتى تصير حمراء بلون الجمر، وتوضع على الموقع المصاب من جسم المريض. وثمة أنواع كثيرة منها، فصّل القول فيها وعدّد أنواعها الزهراوي في كتابه "التصريف لمن عجز عن التأليف". إلا أن الطريقة الشعبية عادة ما تستخدم مكواة واحدة في جميع الحالات، وهي عبارة عن سيخ من الحديد يحمّى بالنار ويوضع على المكان للكيّ. وربما كان ثمة أكثر من نوع واحد، حسب مقدرة الكوّاء وخبرته وسعة إطلاعه.

أما طرق الكيّ، أو الوسم، فهي متعددة، منها الخبط، أي وضع سيخ الوسم على المكان المقصود طولياً. ومنها وضع السيخ في شكل طولي وعرضي على شكل صليب. ومنها ما يسمّى بالترقيش، ويكون بمثابة الكيّ الخفيف الذي يلامس الجلد بسرعة خاطفة بوساطة عود ملتهب الرأس (سيجارة أو نحوها) يلذع به لذعات خفيفة مكان المرض، وهو اللذع الذي أتينا على ذكره سابقاً. ويمكن ان تستعمل هذه التقنيّة في لذع الأصابع والأظافر. ومنها تحمية الرمل ومن ثم غمره للجسم أو لجزء منه، على أن يكون محتمل الحرارة. ويبقى ما هو مغمور حتى يبرد الرمل. في ذلك تليين للجسم وتخفيف لآلام المرض والشفاء منه.

وفي كل الحالات، لا بد من تحديد مواقع الكيّ ومعرفة الغاية منه. وذلك يعود إلى خبرة المعالج وتجربته في هذا الميدان. والقيام بهذا الأمر بالاستناد إلى الخبرة والتجربة، يخفّف من مقادير الكي ومواقعه، من أجل الوصول إلى أفضل النتائج[24].

والكيّ في كل الحالات أصعب من بقية التقنيات المستعملة في الطب الشعبي. ذلك أنها بحاجة إلى المعرفة التامة بأعضاء الجسم، والمواقع التي يمكن ان تتقبّل الكيّ من أجل الوصول إلى النتيجة المأمولة، دون الإضرار بالجسم، ودون الدخول في مداواة المكان الذي تعرّض للكي، أو الإضرار بالجسم كله إذا لم يكن العمل متقناً وناشئاً عن معرفة وافية بكيفية إجرائه، وما يمكن أن ينشأ عنه من تداعيات. وثمة طرق معالجة لمختلف هذه التداعيات في حول وقوعها.

د. محمد العطار - البحرين

توثيق الطب العربي الشعبي:

الضرورة، الواقع و المنهج



يُعد الطب العربي بجانب الطبّين الصيني والهندي "الآيورفدا" Ayurveda أحد أبرز المناهج الطبية في العالم وذلك لأنها الوريثة الشرعية لكل التجارب والمدارس الطبية لأمم العالم القديم من حوالي الهند شرقاً وحتى البلاد المطلة على المحيط الأطلسي غرباً، العربية جنوباً والاوروبية شمالاً؛ وهي بذلك تحمل تاريخاً يزيد عمر وثائقه المكتوبة مثل البرديات المصرية او الألواح البابلية على العشرة آلاف سنة؛ ومع أنه يمتاز بأكبر قدر من التراث المدون بالحرف العربي دائماً واللغة العربية غالباً، إلا انه مغفولٌ مجهول بين أهله، احتوشه العُجُم في الشرق والغرب ولا يزالون، بعد سلبه أهم ما فيه، هويته العربية.

مع زيادة المعرفة البشرية في علم الطب بحسب المنهج الغربي الحديث، وتطور الفكر النقدي حول أساليبه ومدعياته وهو ما عُرف باسم "الطب القائم على البراهين" او الـ Evidence

1

based medicine؛ عاد المجتمع العلمي لينتبه للتراث الطبي لدى الأمم قبل ان تنشأ مدرسته القائمة على الإختزالية Reductionism؛ والتي كانت تحمل تجارب سريرية لا يمكن إنكارها تاريخياً، كما لا يمكن تجاهل وجودها الاجتماعي شعبياً في كل العالم، والتي كانت تثبت جدواها في الأبحاث السريرية المحكمة، حتى وإن كان الباحثون يجهلون آلية أثرها البيولوجي بحسب منهجهم الاختزالي وأدواته.

من هذا المنطلق، نشأ في أعرق الجامعات الغربية تخصص حديث يسمى بالطب التكاملي او الـ Integrative medicine، يدرس طلابه بعد الطب الغربي الحديث، الأسس الفكرية والفلسفية للمناهج الطبية الأخرى، ويطلعون على آخر الأبحاث الطبية المختلفة عن مدرسة الطب الحديث، ليقدموا المناسب منه ضمن باقة الخدمات الصحية في كل مستوياته الأساسية والعلاجية والتأهيلية؛ ومع الأسف، في ظل غياب تام لمسمى الطب العربي، وشبه تام لمحتواه المعرفي الذي قدمه آخرون بعد استملاكه وسلب مسماه.

يفرض هذا الواقع دراسة الطب العربي من مختلف النواحي: السريرية، الاجتماعية والانثروبولوجية بل وحتى الاقتصادية والسياسية؛ وهو أدنى الأمل بالعمل بما أوصت به منظمة الصحة العالمية في كتابها "استيراتيجية الطب الشعبي" الذي نشرت الأول منه منذ أكثر من عقد (2002-2005) والثاني للأعوام (2014-2023)[1,2]؛ كما هي ضرورة قومية للحفاظ على الهوية العربية في اهم مجالاته وهو التراث الثقافي الغير مادي، إضافة الى انه تطبيق بأولوية قصوى للعديد من الإستيراتيجيات الوطنية للبحث العلمي الهادفة الى "التحول لإقتصاد قائم على المعرفة" ومن أبرز مصاديقه العلم متعدد التخصصات المسمى بالطب الإنتقالي Translational medicine والذي يمكن للطب العربي أن يكون ابرز أعمدته، وفي مجالات اكثر المشاكل الصحية شيوعاً مثل الأمراض غير المعدية[3]؛ ولهذا كان هذا الجهد إنارةً لما غفل عنه، ورسماً للمنهج المناسب في توثيق الجزء الشعبي منه.

اولاً: ضرورة توثيق الطب العربي الشعبي:

من الواجب قبل تناول موضوع توثيق الطب العربي الشعبي وأهميته، مناقشة الفرق بين الطب الشعبي والطب العربي، خصوصاً وان الأخير تعرض لانحسار عميق ادى لإنهيار مؤسسته العلمية إبان وبعد النكسة العربية نتيجة الغزو المغولي (616-656 هـ/ 1219-1258 م.)؛ وبحسب التعريف:

فالطب العربي كما يراه د. عبد الكريم شحادة هو "كل ما كتب باللغة العربية، في موضوع الطب والعلوم المتعلقة به، تحت ظل الحضارة العربية الإسلامية، بغض النظر عن الدين او الأصل الذي ينتمي اليه من كتب هذا العلم"[4]؛ اما الوثيقة الوطنية للأعشاب الطبية والطب التقليدي للجمهورية الاسلامية الإيرانية فيعرفه بـ " هو كافة العلوم والتجارب النظرية والعملية التي تشمل جميع التدابير الصِّحّية، المناهج، المعلومات والمعتقدات العاملة من أجل السلامة، الوقاية، التشخيص وعلاج الأمراض، وتنتقل في منطقة جغرافية معَّينة بشكل شفهي أو مكتوب من جيل إلى جيل آخر؛ وتتميز بقدرتها على مواكبة العصر مع حفظ أطرها الأساسية"[5].

أما الطب الشعبي بتعريف منظمة الصحة العالمية فكان: "مصطلح شمولي يُستعمل للدلالة على أمرين: أنظمة الطب الشعبي: كالطب الشعبي الصيني، والطب الشعبي الهندوسي، والطب العربي اليوناني؛ وكذلك يستعمل ليشير إلى أشكال مختلفة من الطب الشعبي المَحلي"[1]، واصبح لاحقاً: "حصيلة مجمل المعارف والمهارات والممارسات القائمة على النظريات والمعتقدات والخبرات المتأصلة في مختلف الثقافات، سواء كانت قابلة للشرح والتفسير ام لا؛ وتستعمل في صيانة الصحة، وفي الوقاية من الأعلال البدنية والنفسية، وتشخيصها، وتخفيفها ومعالجتها"[2].

والواقع هو أن كل هذه التعاريف حاولت تقييد العلم بالرؤية الاجتماعية المحدودة زماناً ومكاناً؛ والعلم لا يُحد بهما؛ فالطب العربي بقي حياً في الجامعات الهندية ليومنا هذا بإسم الطب اليوناني ولم يُحد

بأفول الحضارة العربية الإسلامية، وكتبت مختلف الشعوب بلغاتها التركية والفارسية والأردية فيه وهو ما يثلب التعريف الأول قيوده؛ وانتقل في الجغرافيا القديمة بل رفد الطب الحديث في موطنه بينابيعه المعرفية وهو ثلب للتعريف الثاني؛ وكان الأجدى ان يُعرف برؤية ابيستمولوجية epistemology وهي "نظرية المعرفة" ليمكن وصف تطوره التاريخي بين الشعوب منذ البرديات المصرية، بغض النظر عن توقف انتقاله السليم إبان عصر الإنحطاط؛ وبحفظ إمكانية حذف ما قد تسرب اليه من شوائب لا تمت لنظريته الأصيلة بصلة؛ وليبقى قادراً على احتواء ما نتمكن اليوم من إضافته له لما تيسر لنا من تقنيات إنتاج وحفظ ونقل للمعرفة.

وعليه، فنحن امام مصادر متباينة من حيث الإلتزام بنظرية الطب العربي المعرفية؛ وصلنا جزء منه عن طريق التراث المكتوب القائم على أسس منطقية وخريطة معرفية معقدة المفاهيم؛ وجزء آخر عن طريق الممارسة الشعبية التي:

1. قد تكون متأثرة عن ممارسة الأطباء حينما كانت هذه المدرسة الطبية مزدهرة؛
2. او هي تجارب محلية لا تنافي أسس الطب العربي القائم على التجربة أساساً، كما هو الطب المبني على البراهين اليوم؛
3. وقد تكون ممارسات العوام التي تبرأ منها أعلام الطب العربي وحذروا منها، كما يجب ان نُحَذِّر منها اليوم بعد التعرف عليها بمناهج توثيق الممارسات الشعبية في مجال الطب.

مصاديق ما سبق متعددة في كل العلوم بل هي طبيعته الحيوية؛ ومنه في الطب العربي استنكار ابو بكر محمد بن زكريا الرازي لما ورد في التراث الطبي المكتوب لبعض آراء جالينوس في كتابه "الشكوك على جالينوس"؛ او استنكار الممارسات الطبية لدى العامة، مثل استنكار الزهرواي لممارساتهم في قوله: "واحذر كل الحذر من التغرغر أولا بما يحلّل، فإن ذلك تلف العليل بسرعة كما شاهدنا من فعل الجهال. وكثيرا ما تعرض هذه العلة فيبادرون إلى الماء السخن ويحملونها على العنق ويأمرونهم باستعمال الغراغر بالرّب والماعدس فيقتلون العليل بسرعة وقد شاهدت ذلك مرات" او بشكل عام دون ذكر جزئيات الممارسة مثل "واعلموا يا بنيّ أنه قد يدّعي هذا الباب الجهال من الأطباء والعوامّ ومن لم يتصفّح قطّ للقدماء فيه كتاباً ولا قرأ منه حرفا، ولهذه العلة صار هذا الفن من العلم في بلدنا معدوما، وإني لم ألق فيه قط محسنا البتّة"[6].

بناءً على ما سبق فنحن في مواجهة ضرورة دراسة التراث الطبي العربي المكتوب بمنهج تصحيح النصوص؛ إضافة لضرورة توثيق الممارس شعبياً في مجال الطب في كل بلادنا، لمقارنته لاحقاً بالتراث الطبي المكتوب، او الاستفادة منه طبياً بالتوصية او التحذير او فتح ابواب جديدة للبحث والتعلم، للضرورات التالية:

1) توثيق الثقافة الشعبية الغير مادية:

مع أن الطب العربي تبلور للمعرفة العامة المشتركة بين شعوب العالم القديم، الا أننا نواجه في هذا الشأن "طبائع الإستملاك"، حيث نشهد "مآرب دفينة ومتجذرة، وهذه المآرب هي انجاز الاستملاك الجماعي لما لا يمكن استملاكه، بل مراكمة هذه الاستملاكات إلى حدها الأقصى" والتي تظهر بشكل "صورة حق الجماعة في الانتفاع بما استملكته واستحوذت عليه، وحقها كذلك في منع الآخرين المختلفين في الانتفاع او الاقتراب من هذه الاستملاكات"[7]؛ ومن امثلته في الطب العربي هو أن جعلوا العرب مجرد نقلة ومترجمين لا فضل لهم؛ فهذا المستشرق براون يقول: "لم يكن بين كل المسلمين الذين حققوا شيئاً في العلم ساميٌ واحد"؛ والواقع ان الساميين قوم هاجر من شبه الجزيرة العربية ليشكلوا كل الشعوب المحدودة شرقاً ببلاد فارس وغرباً بالبحر الأبيض وشمالاً بآسيا الصغرى، وبهذا تشمل بابل وآشور وما بين النهرين والشام بلغاتهم المرتبطة بالعربية مثل السريانية والعبرية؛ والتي ذابت فيما بعد ضمن شعب عربي واحد[8]؛ فيا ترى، من كتب من المسلمين في العلم ان لم يكن منهم احد في العراق والشام؟!

جدول 1: أمثلة لأدوية اكتشفت من مشاهدة الإستخدام الشعبي للنباتات

الإستخدامات، ومصدر اكتشافه	النبات	الدواء
من أشهر مضادات الإلتهاب ومسكنات الألم؛ إستخدم نبات الصفصاف لذات الغرض منذ آلاف السنين.	Salix alba L.	Salicylic acid (Aspirin®)
أشهر مخدر واكثرها استخداما حتى اليوم، استخدم نبات الخشخاش لذات الغرض من آلاف السنين.	Papaver somniferum L.	Morphine
من أشهر المسكنات، مستخدمة في الكثير من الأدوية؛ إستخدم نبات الخشخاش لذات الغرض منذ آلاف السنين.	Papaver somniferum L.	Codeine
من أشهر الأدوية القلبية؛ استخدمت انواع نبات القمعية لذات الغرض من القدم.	Digitalis sp.	Digoxin (Lanoxin®)
من أشهر الأدوية المضادة للملاريا، تعرف عليه العالم من مشاهدة استخدام سكان امريكا الجنوبية له لمعالجة الحميات.	Cinchona calisaya Wedd.	Quinine
اكتشفته السيدة تو يويو لعلاج الملاريا المقاومة من مصادر الطب الصيني، و فازت بجائزة نوبل عام 2015 م. لذلك؛ ذكر ذات الأثر المذكور في الطب الصيني حوله في مصادر الطب العربي (انواع نبات الشيح).	Artemisia annua L.	Artemisinin
من اشهر ادوية مرض النقرس؛ استخرج من نبات السورنجان المذكور في الطب العربي لذات المرض.	Colchicum sp.	Colchicine

وتلا اولئك الهنود الذين يَدرسون المصادر العربية ويسمونه اليوناني، وقد وصل بهم الأمر أن جعلوا "معايير تعليم الطب العربي" المؤلف بتوصية من منظمة الصحة العالمية باسم "الطب اليوناني" وهم فيه يخطون al-maakool wa al-mashroob للتعبير عن المأكول والمشروب! وعلى غلافه مخطوط مكتوب بالحرف العربي!9 اما في مشروعهم المكتبة الرقمية للمعارف الشعبية TKDL يعترفون بأن الطب "اليوناني" يعود للشعوب العربية سيما المصري والعراقي منذ ما يزيد على الستة آلاف عام؛ ومع ذلك، سجلوا حقوق الملكية الفكرية لـ 175.150 وصفة مستخرجة من كتب العلماء العرب مثل ابن البيطار وابن النفيس كتراث هندي!.

أما الفُرس فصاروا يقولون بأن الطب الفارسي إنتقل من بلادهم لليونان إبان فتوحات الإسكندر المقدوني؛ وعليه قالوا بأن الطب اليوناني الذي استقى منه العرب لاحقاً ليس إلا طباً فارسي الأصل[10]؛ اما طب الشعوب السامية العربية في العراق والشام وحتى مصر، فإستملكوها بقولهم أنها فارسية كون تلك الشعوب خضعت لإمبراطوريات فارسية وتأثرت بتلك الثقافة فترة! وكأن الإسكندر لم يأت على غير بلادهم، ولم ينقل غير تراثهم؛ وأنهم معدن كل فضل ومعرفة عند شعوب العالم القديم.

لهذه الضروريات تحث منظمة الصحة العالمية على "الحاجة الى حماية حقوق الملكية الفكرية للشعوب الأصلية والمجتمعات المحلية وتراثها في مجال الرعاية الصحية. مع ضمان رعاية البحوث والتنمية والابتكار" وكذلك على توثيقها بسبب أنه "لا يزال يخشى ان تُفقد او تضيع المعارف التقليدية في مجال صيانة الصحة وتقديم الرعاية الصحية في بعض البلدان"[2].

2) الحاجة العلمية والعملية لكشف أدوية جديدة:

على الرغم من تقدم الطب الغربي بالمنهج الاختزالي ظاهراً، وبريق ممارساته عند الشعوب

المنكوبة غالباً، إلا أنه كان ولا يزال يعاني الكثير من النقص والحاجة وليس له إلا الإقرار والإعتراف بهما، هذا النقص بين ظاهر في معظم الامراض مثل عجزه امام مواجهة الجراثيم التي تصبح مقاومة للمضادات الحيوية الموجودة يوماً بعد آخر دون وجود أسلحة جديدة لمحاربته، كما نشهد عزوفاً اجتماعياً بارزاً عن العلاجات المتوفرة بسبب الأعراض الجانبية المختلفة؛ لهذا يُعد البحث العلمي لإستكشاف الأدوية او الـ Drug discovery من المجالات الهامة في البحث العلمي لدى الدول المتقدمة ولكنه يستنزف زمناً طويلاً ويتطلب ميزانية هائلة، حيث تقدر تكلفة كشف دواء جديد واحد -بحسب اساليب الطب الغربي الاختزالي- حوالي 800 مليون دولار، وتستغرق زمناً يتراوح بين العشرة الى السبعة عشر عاماً[11,12]؛ ولهذا ليس من الرائج ترخيص الكثير من الأدوية للتسويق، فمثلاً كان اكبر عدد من الأدوية التي سُمح لها بالتسويق في العقد الأخير، عام 2018م؛ وبلغت 64 دواءً فقط[13].

امام هذه الأزمة، يبحث العلم عما يقلل التكاليف المالية والزمنية اللازمة، ومن اجدى ما وجدوه هو البحث في ينابيع مناهج الطب الشعبية اولاً للحصول على ما تمت تجربته لقرون وثبت بالتجربة جدواه منذ عصور، وان أنكروا فضل الشعوب عليهم بداية وتآمروا عليه نهاية؛ الا أن تاريخ ممارساتهم واضح فالكثير من علاجات الطب الغربي لم تكن غير إعادة تصدير لما اقتبسوه اولاً فـ "الغربيين انفسهم في اول عهود الاستعمار، كانوا يلجأون عند المرض الى الأطباء المحليين من الأهالي، وذلك حسب أوامر إدارتهم، بزعم أن هؤلاء الأطباء أدرى بالأمراض المحلية "14؛ ولا يزال اهتمام الباحثين ومراكز الأبحاث لديهم بما عند شعوبنا غير خاف وان حاولوا "إخفائه"؛ يبين الجدول1 أمثلة لبعض الأدوية الرائجة الإستخدام اليوم، والتي استخلصت من التجارب الشعبية.

3) سوق المنتجات العشبية:

تجارة الدواء من أهم مصادر الدخل لدى الدول المتطورة منذ عقود؛ وتبرز الدراسات الحديثة نمواً مطرداً لتجارة الأعشاب الطبية، الأدوية العشبية والمنتجات الطبيعية، وهي فرصة تمكنت فيه الدول النامية من دخول سوق المنافسة؛ مع انه من الصعب تقدير الحجم الحقيقي لسوق هذه المنتجات، الا ان التقديرات تشير الى ان قيمة إنتاج الدواء بحسب الطب الصيني بلغ 83.1 بليون دولار عام 2012، اما في كوريا فقد بلغت 4.4 بليون دولار عام 2004؛ اما في المملكة العربية السعودية فقط بينت احدى الدراسات أن متوسط ما يدفعه كل فرد في العام لقاء خدمات الطب الشعبي يقدر بـ 560 دولار[2].

هذه السوق الضخمة تعني ان لم يستخدم العرب منتجات بلادهم ويسوقوه، فسيكونون مستهلكين مجدداً لمنتجات الآخرين؛ وان لم يكن لهم دور في إبراز ما في تراثهم من كنوز فسيقوم الآخرون باستغلال ذلك والانتفاع به.

من أهم ميزات منتجات الطب العربي التي يثبت استخدامها شعبياً انها ستكون معفاة من الدراسات الأساسية والسريرية الحديثة والمكلفة، وستُعد آمنة حتى يثبت خلاف ذلك، وذلك بحسب المعايير التي وضعتها منظمة الصحة العالمية في استيراتيجيتها؛ والخطوة الاولى لاستغلال هذه الفرصة هي البدء بدراسات "توثيق" الممارسات الشعبية.

4) الإستقلال والأمن الدوائي:

تنفق كل بلادنا الشرقية -بل البشرية- ملايين الدولارات على شراء الأدوية من بلاد اخرى او بالأحرى الشركات العابرة للقارات والتي ليست الا الوجه الكالح للإمبريالية التي امتازت بالاستهتار بحياة الناس عبر إجراء التجارب البشرية في بلادنا المنكوبة، واحتكار العلم بل وحتى تجنب تصنيع الأدوية الأرخص والأجدى ان كانت لا تُدر المال؛ وحينما يصبح الطب "سلعة"، ويُحترف "صناعة المرض" وتصديره بأشكال مختلفة؛ على كل راسمي السياسات الصحية ومنظمات المجتمع المدني وكل الباحثين العمل من أجل "الأمن الدوائي" لأوطانهم وشعوبهم؛ وحيث أن "العلم الطبي أصبح مقيداً بالقوانين التي تفرضها الإمبريالية وإسلوب

الإنتاج الرأسمالي مثل قانون الملكية الفكرية وحيازة البحث وحقوق الطبع وقانون براءة الإختراع وقانون سرية التجارة وقانون العلامة التجارية" ليكون "العلم حسب ما تطور في العصر الرأسمالي لم يعد ملكية عامة بل ملكية خاصة، وأصبحت مصدراً لتفاقم الفوارق الطبقية" للعقلاء ان يتسائلوا كيف "تضع الشركات مصالحها الخاصة فوق مصالح المجتمع وقبل مصالح المواطنين في سعيها نحو المزيد من الأرباح" وما هي "المسؤولية الإجتماعية للعلم والعلماء"[15،16]؟

لا شك أن بقراط كان سعيداً حينما لم يُدرك زماننا وإلا لما تمكن أن يكتب "عالجوا كل مريض بعقاقير أرضه"[17]، يقتدي به الأطباء حتى عقود قليلة مضت؛ ولعل توثيق المتبقي من هذه الممارسات يرسم اولويات البحث حول الأعشاب لكل رقعة من بلادنا؛ ومن ناحية اخرى لعل دراسة الخواص العلاجية للنباتات في بلادنا توفر مصادر محلية للمواد الأولية لأدوية رائجة نستوردها من بلاد اخرى.

5) تعزيز معارف الطب عامة والعربي خاصة:

بغض النظر عن المكتشفات الأثرية مثل البرديات المصرية او الألواح البابلية والسومرية؛ يُعد طبيب جيش الاسكندر المقدوني، ديسقوريدس پدانيوس العين زربي (40-90م.) أهم باحث جمع المفردات العلاجية للشعوب الشرقية في كتابه المعروف بالحشائش، واستقى منه كل من أتى بعده ومنهم العرب؛ يقول ديسقوريدوس هذا عن نهجه في تأليف كتابه "ويتحقق أن جلّ ما أثبتناه فيه من الأدوية إنما عرفناه تجربةً ومشاهدة، وما لم تتّفق مشاهدته أخذناه بالأخبار المتواترة عن الثقات ومِن البحث والمسألة لأهل البلاد والرساتيق النائية عنا والدانية منا، مع التجربة لها ليكون تعليمنا هذا تاماً"[18]؛ ومع أن هذا الكتاب كان الأكثر تأثيراً في علم الصيدلة العربي، إلا أنه يبقى جهدا فرديا، يقول عنه داوود الأنطاكي (1008 هـ/ 1599م): "فقد أتقن السلف رحمهم الله تعالى ذلك حتى وجدناه مهذبا مرتبا، فنحن كالمقتبسين من تلك المصابيح ذبالة والمغترفين من تلك البحور بلالة، وأول من ألف شمل هذا النمط وبسط للناس فيه ما انبسط ديسقويدوس اليوناني في كتابه الموسوم بالمقالات في الحشائش، ولكنه لم يذكر إلا الأقل حتى إنه أغفل ما كثر تداوله وامتلأ الكون بوجوده"[17]؛ اما البيروني (362-440 هـ/ 973-1048م) فيقرر: "كل واحد من الأمم موصوفة بالتقدم في علم ما او عمل؛ واليونانيون منهم قبل النصرانية موسومون بفضل العناية في المباحث وترقية الأشياء الى أشرف مراتبها وتقريبها من كمالها، ولو كان منهم ديسقوريدس في نواحينا، وقصر جهده على تعرف ما في جبالنا وبوادينا لكانت تصير حشائشها كلها أدوية، وما يجتنى منها بحسب تجاربه أشفية، ولكن نواحي المغرب فازت به وبأمثاله وأفازتنا بمشكور مساعيهم علماً وعملاً. وأما ناحية المشرق فليس فيها من الأمم من يهتز لعلم غير الهند"[19].

وعليه، فتوثيق الإستطبابات الشعبية للنباتات ضروري لتعزيز المعارف الطبية لأنه:

1. قد، بل ان التراث المكتوب لا يزال قاصراً لم يتناول كل نباتات بلادنا وقد تُستكشف عبر استطباباتها المحلية؛
2. غفل السلف عن ذكر الشعوب صاحبة التجربة، وقد تتمكن من رسم خريطة "استطبابات" بحسب الجغرافيا، قد تكون هذه "الاختيار الأمثل" لكل منطقة بحسب تغيير المواد المؤثرة في النباتات بحسب البيئة؛

6) ضرورات الدراسات اللغوية:

مع ان التراث الطبي العربي المكتوب يقدم كماً هائلاً من المقترحات العلاجية التي تُعد أفكاراً باكرة للبحث العلمي؛ إلا أن من أهم العقبات فيه جهل المجتمع العلمي اليوم بأعيان النباتات التي ذُكرت في تلك المصادر؛ وقد تبين من نتائج أطروحة ماجستير في علم التصنيف النباتي إننا قادرون على استخراج الإسم العلمي لأربعة وعشرين بالمئة من النباتات المذكورة في المصادر القديمة، ونجهل على وجه التحديد 74 ٪ منها؛ تقترح هذه الدراسة الإستعانة بالدراسات اللغوية لحل هذه الإشكالية. ولا شك ان جمع المسميات المحلية سيكون لها ابلغ الأثر في هذا النوع من الدراسات[20].

جدول 2: الدراسات المرتبطة بالطب العربي (المكتوب والشعبي) في مجلة الثقافة الشعبية

	العنوان	النبات	الدواء	التاريخ
1	ممارسات وتصوّرات للمرض في المجتمع التونسي المعاصر	احمد خواجة	3 (11)	خريف 2010
2	الطب الشعبي في البحرين «آخر العلاج الكي»	[كلمة التحرير]	4 (12)	شتاء 2011
3	الطب الشعبي في البحرين	زينب عباس عيسى	4 (12)	شتاء2011
4	النباتات الطبية من الموروث الشعبي إلى بناء الحضارة الإنسانية	فوزية سعيد الصالح	5 (16)	شتاء 2012
5	الأدوية النباتية وأهميتها على صحة الإنسان	يعرب نبهان	6 (21)	ربيع 2013
6	إثنوغرافيا الطب التقليدي حالة معالج تقليدي لمرض العصب الوِركي وسط المغرب	يونس لوكيلي	6 (23)	خريف 2013
7	الوصفات العلاجية الشعبية في منطقة الغرب الجزائري	علي عمار	7 (25)	ربيع 2014
8	الطب الشعبي في تونس وعلاقته بجسد المرأة	عبدالرزاق القلسي	9 (34)	صيف 2016
9	طقوس العلاج الشعبي بالمغرب	ادريس مقبوب	9 (34)	صيف 2016
10	الطب الشعبي في الأحساء	احمد عبدالهادي المحمد صالح	9 (35)	خريف 2016
11	تعقيب على مقال «الطب الشعبي في البحرين»	محمد سعيد العطار	10 (36)	شتاء 2017
12	التجربة و الطب الشعبي لدى ابن الجزّار	حمادي ذويب	10 (37)	ربيع 2017
13	الزار في السودان: علاج نفسي شعبي	امامة محمد الخير عكاشة	11 (43)	خريف 2018

ثانياً: واقع دراسات توثيق الطب العربي الشعبي

تُعد دراسات الطب الشعبي او الـ Ethno medicine بشكل عام متداخلة التخصصات؛ لأنها اندماج بين الدراسات التاريخية والاجتماعية والحيوية، وتشمل الحيوية الجوانب الطبية والنفسية وبل علوم مثل التصنيف النباتي plant systematic؛ والواقع هو ان هذا النوع من الدراسات بحاجة لفريق من مختلف هذه التخصصات، إضافة لتوفر خطة علمية وأهداف واضحة، ودعمٍ من المؤسسات الأكاديمية – وكلها نادرة في بلادنا– ويتضح جلياً في نُدرة دراسات توثيق الطب الشعبي العربي في قواعد بيانات البحث العالمية والمحلية.

فعلى سبيل المثال: كمياً، تم البحث عن الكلمات "طب"، "علاج"، "مرض"، "صحة" في كل مقالات مجلة "الثقافة الشعبية" والبالغ عددها 813 مقال، فتبين ان الدراسات المرتبطة بهذا الجانب هي 13 دراسة (انظر الجدول 2)، اي ما نسبته 1 ٪ فقط، مع أنها من اكثر مجالات الثقافة الشعبية أهمية، وفيه من المحتوى الشئ الكثير؛ اما كيفياً، فكل هذه الدراسات كُتبت عبر مؤلف منفرد، ولهذا جاءت بمنظار تخصص واحد في أفضل الحالات، والأغلب انه لم تراعى فيها المنهجية العلمية المعمول بها في هذا الشأن؛ لأسباب متعددة منها فقدان التعليمات المنهجية في هذا الصدد، والأهم: عزوف المجتمع العلمي الطبي عن الدراسات الميدانية في هذا الجانب، وفقدان التأهيل العلمي لهذه



الدراسات في سائر التخصصات المرتبطة –إن افترضنا توفرها لدى الأكاديميين في المجال الطبي-؛ ولهذا تبرز أهمية توفير حلول محلية بحسب الواقع لدينا.

ثالثاً: منهج توثيق الطب الشعبي العربي

تُعد دراسات توثيق الطب الشعبي من الدراسات الأصيلة Original article غالباً؛ ولها تصنيفات متعددة بحسب الهدف او مصدر البيانات او منهج تحليل البيانات، أهمها دون تلك التفاصيل:

1. دراسات التعرف على العلاجات المحلية لعلاج مجموعة واسعة من الأمراض؛
2. دراسات التعرف على العلاجات المحلية لعلاج مرض محدد؛
3. دراسات التعرف على الإستطبابات بنبات ما في منطقة او مناطق محددة؛
4. دراسات حفظ ذاكرة المرض لدى مجموعة إثنية محددة؛
5. دراسات علم الظواهر او الـ phenomenology وهي الظواهر التي تشعر بها مجموعة محددة، المرضى مثلاً في منطقة معينة إزاء تجربة ما (مرضية او علاجية)؛
6. تقارير الحالات Case report ومن أمثلته توثيق أثر مداخلة علاجية بآثار سلبية او ايجابية على شخص او عدد قليل من الأشخاص؛
7. دراسة الجذور الثقافية لسلوك معين لدى مجموعة إثنية؛
8. الدراسات التاريخية.

يتضح مما سبق اننا نواجه دراسة يجب ان يراعى فيها منهجية البحث او الـ Methodology بشكل صحيح ودقيق لتكون مفيدة، سيما وان الخلط بين أنواع هذه الدراسات ممكن بل لازم في الكثير من حالات توثيق الطب العربي؛ ولكن ونظراً إلى أن الهدف من هذا المقال هو إعداد إرشاد أولي، قابل للتنفيذ عملياً لشريحة واسعة من القراء، سنكتفي يبسط النوع الأول من الدراسات وهو "دراسات التعرف على العلاجات المحلية لعلاج مجموعة واسعة من الأمراض"؛ وفيما يلي خطوات عملية لإجراء مثل هذه الدراسات:

كما سلف، تُعد هذه الدراسات من النوع الأصيل، ويجب قبل البدء بها الانتباه لعدة أمور وهي:

1. التصميم الصحيح للدراسة: وتتم بتعرف الباحث بشكل عميق على موضوع البحث وحيثياته؛
2. التعرف على أدب البحث العلمي وكتابته، فالكتابة العلمية ليست قصة قصيرة او شعارات بلا أدلة وبراهين، بل هي أسلوب منظم، ترتبط كل أجزائه بشكل منطقي وتسلسلي، لتصل لنتيجة هي هدف البحث؛
3. البحث العلمي ليس مجرد جمع بيانات، بل الهدف من جمع البيانات هو تحليلها ومناقشتها للوصول لتوصيات ونتائج. وعليه يتكون البحث العلمي من:



1) العنوان:

يجب أن يكون واضحا صريحا دون إضافات وشعارات، مثلاً: "دراسة الإستطبابات الشعبية للنباتات في البحرين" او "ذاكرة مرض السكلر (فقر الدم المنجلي) في البحرين"؛ يلاحظ أن عنوان البحث العلمي لا يحوي شعارات وإضافات؛ فمثلاً "معجزات التداوي بأعشاب الأمل في جزيرة الأحلام: البحرين" او "التآمر الإستعماري الخبيث على شعب البحرين المضطهد المسكين" ليست عناوين علمية مناسبة.

2) المقدمة:

يجب أن يبين الباحث الهدف من البحث في مقدمته ليجيب عليه في النهاية؛ يتم بسط العنوان في المقدمة بشكل مناسب، مثل أن تكون سبب البحث عن مرض مستوطن في ذاكرة مجموعة إثنية، كمصداق: فقر الدم المنجلي (السكلر) في البحرين؛ او علاجات مرض ما يعجز الطب الرائج عن تقديم حل له، او أهمية البحث عن الممارسات العلاجية في منطقة ما، كمصداق: إشتهار البحرين تاريخياً بعلاقات واسعة، ومركزاً لتجارة الدواء في العالم القديم جعلته مركزاً لتجمع تجربة بشرية؛ يجب ان يطلع القارئ بعد قراءة المقدمة على هدف البحث، ضرورته والجوانب المختلفة المرتبطة به.

3) منهج البحث:

في هذا النوع من الدراسات، يجب ذكر عدة أنواع من البيانات:

1. بيانات وصف المنطقة الجغرافية: يجب أن تكون هذه البيانات بحثية يتوصل بعدها القارئ الى صورة كاملة عن تلك المنطقة، واهم البيانات في هذا الجزء: الموقع الجغرافي بالطول والعرض، الارتفاع عن سطح البحر، خريطة المنطقة، نوع المناخ، الغطاء النباتي وكذلك معلومات اثنية عن السكان؛
2. المجموعة الإثنية التي يتم جمع البيانات منها، وكذلك وصف كيفية اختيار المشاركين من هذه المجموعة وأداة جمع البيانات؛
3. جمع النباتات والتعرف عليها.

لاحظ أن أداة جمع البيانات (الاستبيان) يجب أن يحوي معلومات مناسبة للتحليل وللدراسات اللاحقة، مثل المعلومات الديموغرافية لمصدر البيانات وأهمها: الجنس، العمر، المستوى التعليمي، ونوع العلاقة بالطب الشعبي (شخص عادي، ممارس محلي، طبيب، الخ.)؛ وكذلك البيانات المتعلقة بالمداخلة العلاجية (الأعشاب)، وهي الأسماء المحلية للعشب، الإسم العلمي للعشب، الجزء المستخدم من العشب (اوراق، زهور، جذور، الخ)، الاستطبابات او الفوائد العلاجية المتوخاة، كيفية إعداد الدواء، جرعة الدواء، كيفية استعمال الدواء، مصدر هذه المعلومات لدى المصدر (تجربة شخصية، قراءة في مصادر حديثة، مصادر قديمة، شفاهةً عن السابقين، الخ)؛ استدلال المصدر على جدوى الممارسة (حديث نبوي، الرضد السحر، تجربة شائعة، استنتاج منطقي: دواء حار يفيد المرض البارد)؛ وأي بيانات اخرى متعلقة بالموضوع. انظر الملحق "استبيان توثيق الطب الشعبي العربي – استطبابات الأعشاب" كمثال.

اما النباتات، فيجب ان تُجمع من البيئة المحلية، تُجفف وتُرسل لمعشب Herbarium للتعرف على اسمها العلمي؛ هذه التوصية هي الأساس المتبع والموصى به في الإرشادات -القديمة-، ولا تزال واجبة في حالات توثيق الطب الشعبي في بعض البلاد مثل الأفريقية حيث لا تزال الكثير من النباتات غير معروفة اساساً، او متشابهة جداً بحيث لا يتمكن غير المختص على التمييز بينها كما في الهند؛ ولكن لأن تجفيف النباتات يتطلب تدريباً وأدوات خاصة وستستغرق من الزمان الكثير؛ بما يمنع قيام هذه المشاريع من الأساس، لذا نقترح الاستعانة بالتقنيات الرقمية المتوفرة، حيث يتم عرض صور النباتات على المشاركين واستخلاص البيانات منهم، كما يمكن الاستعانة بكتب الغطاء النباتي المصورة لذات الغرض، فـ"ما لا يُدرك كله، لا يُترك جله"، وقد أثبتت تجارب سابقة جدوى هذا المقترح[21].

4) نتائج البحث:

بعد عرض البيانات الديموغرافية للمشاركين بشكل كامل، يجب عرض البيانات التالية في جداول متعددة بحسب ما يناسب كل دراسة:

1. بيانات النباتات او الأدوية الشعبية: وتحوي الاسم او الأسماء المحلية للنبات، الإسم العلمي، العائلة النباتية، الاستخدام بحسب الطب الشعبي، طريقة إعداد الدواء، الجزء المستخدم من النبات، طريقة الإستخدام، نوع النبات من حيث التوطن في المنطقة.
2. إحصائيات الاستخدام: أهم الإحصائيات اللازم محاسبتها هي:

- نسبة تواتر الذِكر الى الإستخدام او Frequency of citation of use (FC)؛
- القيمة الإستخدامية او Use value (UV)؛
- القيمة الإستخدامية للعائلة النباتية او Family Use value (FUV).

أ) نسبة تواتر الذِكر الى الإستخدام = عدد المشاركين الذين ذكروا استخدام النبات (س) ÷ عدد المشاركين.

تُستخدم هذه المعادلة حينما يهدف الباحث لإستخراج أهمية الأسلوب العلاجي لكل مرض؛ مثلاً عندما يكون مجموع المشاركين 100 شخص، يصف 80 منهم النبات (س) لعلاج المرض (ب)، و30 منهم النبات (ص) لعلاج المرض (ب)؛ فهذا يعني أن قيمة النبات (س) لعلاج المرض (ب) هي 80، بينما قيمة النبات (ص) 30 في مجتمع الدراسة.

ب) القيمة الاستخدامية = مجموع عدد الاستخدامات التي ذكرها كل واحد من المشاركين ÷ عدد المشاركين.

تُستخدم هذه المعادلة حينما يهدف الباحث لاستخراج أهمية النبات من حيث استخداماته العلاجية بشكل عام؛ وتحسب لكل نبات على حدة.

ج) القيمة الاستخدامية للعائلة النباتية = مجموع القيمة الاستخدامية لكل نباتات عائلة نباتية ÷ عدد النباتات في تلك العائلة النباتية.

تُستخدم هذه المعادلة لحساب القيمة السريرية لكل عائلة نباتية.

3. الجزء الأخير من النتائج التي يجب استعراضها، هو البراهين المتوفرة حول كل استخدام سواء كانت موافقة للاستخدام المحلي او مخالفة له، وتشمل الدراسات السريرية او الحيوانية او الكيميائية، وكذلك المعطيات السريرية المتعلقة بأمن الدواء ذاتياً او التداخل الدوائي. ستكون هذه البيانات مفيدة في مناقشة النتائج.

5) المناقشة والتوصيات:

يُعتبر هذا الجزء من أهم الجهود العلمية للباحث، وكلما كانت المناقشة شاملة لجوانب متعددة، كانت فائدة المقال أكبر؛ وتشمل هذه الجوانب ما يتعلق بأمور التعرف على النبات (مثلاً: هل كل النباتات المستخدمة معروفة بشكل جيد)، الغطاء النباتي (هل يستخدم السكان نباتات محلية ام مستوردة، هل يتم اجترار الطبيعة لاستخدام النبات، الخ)، الأمور الثقافية (ما هي مصادر المعالجين للتوصيات

العلاجية)، الأمور الاقتصادية (هل العلاجات المحلية أرخص)، وكذلك الملاحظات الصيدلية حول النباتات، ويمكن تصنيفها إلى:

أ) ثبت بدراسات سريرية محكمة أن النبات المستخدم محلياً مؤثر، ويمكن التوصية باستخدامه.

ب) لم يُدرس أثر النبات المستخدم محلياً بشكل سريري، ولكن ثمة دراسات حيوانية او كيميائية تقترح أن يكون مؤثرا، ستُعد هذه فرصة للمزيد من الأبحاث، ستحظى هذه النباتات بفرص أعلى للبحث السريري.

ج) لا توجد أية دراسات حديثة حول أثر النبات، ولذا سيلزم المزيد من الدراسات الأساسية (حيوانية، كيميائية)، قبل الدراسات السريرية.

د) الدراسات المتوفرة تنهى عن استخدام النبات لخطورته مثلاً.

رابعاً: اين نحن؟ وما هو التالي؟

تحظى مناهج الطب المختلفة بإهتمام لافت في كل العالم رسمياً وشعبياً، بل يُدرس الكثير منها في الجامعات العالمية ليتخرج طلابه كممارسين لذات المنهج بشكل رسمي، معترف بعملهم يجتمعون ليرتقي علمهم، إلا الطب العربي في موطنه لا أهل له؛ ولكأننا نقرأ ما كتبه مصطفى الجاد سابقاً "هل هناك ثمة مؤامرة ترتكب ضد حركة توثيق تراثنا الشعبي العربي؟ انا لا أستطيع أن أجد مبرراً واحداً يجعلنا حتى الآن لا نملك أرشيفاً عربياً موحداً لتراثنا الشعبي العربي، وإذا كانت حركة توثيق التراث تتقدم دائماً للأمام في كافة أنحاء الكرة الأرضية .. فإن المجتمع العربي لا يلبث أن يتقدم خطوة إلا ويجد العراقيل التي تكبله عن التقدم"[22].

لنعرف أين نحن في مجال توثيق تراثنا الطبي، يكفي أن نعرف أن له عدة جمعيات دولية مثل International Society for Ethno pharmacology ومقره في كلية الصيدلة بجامعة Graz بأستراليا، وكذلك جمعية Italo- Latin American Society of Ethno medicine ومقره قسم العلوم الصيدلية بجامعة سالرنو بإيطاليا، وكذلك جمعية The International society of Ethnobiology الناشط في أكثر من 70 بلدا؛ إضافة للعديد غيرها من الجمعيات ومراكز الأبحاث التي تصدر عشرات الدوريات المحكمة المرموقة عالمياً والمختصة في هذا الشأن (توثيق الطب الشعبي)، دون عشرات أخرى مهتمة بالجوانب السريرية للطب الشعبي.

أما التالي، فلا اعتقد أننا نواجه الكثير من الإشكاليات في المنهج او المفهوم، ولم تعد الحدود السياسية عائقاً امام العلم العربي بالثورة الرقمية التي كسرت الحدود بين الأشقاء في الوطن الواحد، فلم يعد صعباً مد الجسور بين جزرنا دون الإصطدام بجدران الساسة؛ يكفي ان يكون لباحثي الأمة "مشروع" وهو أدنى المشروع؛ وعملياً أرى:

1. تبني مشروع توثيق التراث الطبي بشكل غير مركزي من قبل مراكز البحث المهتمة بهذا الشأن في كل وطننا العربي، بحيث تكون لكل منها حرية الوصول لقواعد بيانات مشتركة؛

2. تعزيز "المشاركة الشعبية" في البحث العلمي، بحسب الأساليب المُجربة سابقاً تحت عنوان Citizen science، حيث يتولى الباحثون الهواة القيام بأكثر مراحل البحث تكلفة وهي جمع البيانات وإرسالها لقاعدة البيانات المشتركة، المذكورة آنفاً، او تتاح بشكل مفتوح المصدر بأي اسلوب آخر.

3. تخصيص جزء من دعم البحث العلمي للطب العربي بكافة فروعه، وكذلك تخصيص أولويات النشر للأبحاث المعنية بالطب العربي في الدوريات الطبية، الصيدلية، علوم الحياة والزراعة، إضافة للمجلات المعنية بالجوانب الإنسانية مثل الثقافة.

فهل سنشهد نهضة عربية، تبتعث كنوز حضارتنا العربية الزاهرة ذات يوم؟ نأمل ذلك.

أ.د. فتحي الخميسي – مصر

الوحدة العربية في الموسيقى: ودور الجزيرة العربية



تراجعت الأصوات التي تنادي بوحدة العرب، تراجعت تلك الآمال وذلك الرجاء المعقود على الوحدة، وأضحى هذا الطموح الكبير وكأنه ذكريات ماضية وصورا باهتة لطفولة قد عبرت، وكأن دلائل وجود الوحدة كانت مجرد خداع للبصر، غير أن واقع الموسيقى العربية يؤكد عكس ذلك تماما.

وبداية، تجدر الإشارة إلى إن جوهر التصنيف الآني والتقسيم إلى أنواع موسيقية عربية عامة من جهة ومحلية خاصة بكل قطر من جهة أخرى هو اجتهادي الشخصي.

يشهد واقع الموسيقى العربية على الوحدة العربية الحقيقية الموضوعية، وحدة لم تتراجع على مدار الزمن، لقد وقفت ومازالت "الموسيقى العربية" (في الماضي وفي الحاضر) قوية قوة المعابد القديمة، شاهدة بما لا يدع مجالا لأي شك على الروابط الوثيقة

1

التي انعقدت على أساسها هذه الوحدة والتي تتجلى بوضوح في "الأنغام"، وتلك لو يعلمون هي الروابط الأكثر صلابة لأي وحدة بين العرب عبر التاريخ.

لقد ارتفع صرح بناء الموسيقى العربية وامتد على مساحة أكثر من عشرين قطرا عربيا. ومنذ مطلع التاريخ العربي - منذ القرن السابع الميلادي - ودول الخليج تضع في هذا البناء حجر أساس، ومرة أخرى تضع سوريا حجرا، ثم يضع العراق صخوره الثقيلة، وتدخل مصر بساعدها لتأتي في إثرها المغرب. وعلى هذا النحو قامت قوالب موسيقية (أي طرق متبعة في التأليف الموسيقى) عامة بين العرب (الصوت والموشح والقصيد والموال، سنأتي على ذكر هذا تفصيلا لاحقا)، وها نحن نرى الموال مثلا يحيا في سوريا وفي العراق وفي دول الخليج والأردن، كما نراه نشيطا ومتعدد الأنواع في مصر وفلسطين ولبنان، وافر القوة في المغرب وتاما مكتملا في السودان. وبرغم أن هذه القوالب "عامة" كان كل قطر عربي يضع جزءا من روحه في كل منها.

ولا تنفي هذه الوحدة الموسيقية حقيقة أن كل قطر على حدة كان يصنع لنفسه على مدار التاريخ فنونه الخاصة في التأليف الموسيقى (أي قوالبه الموسيقية الخاصة) والتي تعود إليه وحده وتميزه عن غيره، لهذا السبب تنقسم قوالب العرب الموسيقية إلى قوالب مُوَحِدة "عامة" تأخذ بها وتتقاسم صناعتها إن لم تكن كل الأقطار فكثرة منها، وقوالب داخلية "خاصة" يصنعها هذا القطر أو ذاك وتميزه عن غيره. وكأن الموسيقى العربية توحد بين أطرافها توحيدا تارة، وتتنوع وتثرى باختلاف الأقطار تارة أخرى.

وهكذا، وإلى جانب الرباعي العربي العام تخلقت في كل قطر عربي على حدة قوالب موسيقية داخلية، كقالب "النوبة" في ليبيا والذي يدعى "نوبة المألوف" و"الغرناطي" و"الصنعة" في الجزائر أو "الآلة" في المغرب و"الدور" و"النشيد" في مصر و"الحقيبة" في السودان، و"القدود" في سوريا و"الصنعاني" في اليمن و"المقام" في العراق. ولما كان هذا القطر أو ذاك يستخدم في ذات الوقت قوالب عربية عامة، فإننا نستطيع مشاهدة بلد كالعراق وهو يصوغ "البَسْتَه" المحلية الخاصة، وهو القالب المخصص لغناء النساء في العراق، بينما في ذات الوقت يصوغ ألحان القصيد العربي العام، أو السودان وهو يصوغ غناء "الحقيبة" الداخلي، بينما يؤلف في آن الموال.

أما عن النغم المستخدم عند العرب، فنرى أن العرب يتقاسمون كثرة من المقامات (أي تنظيم النغم) مثل الراست والبياتي والحجاز والنهاوند والكرد والعراق والحسيني، كلها تجرى في مياه العرب وتوحد بينهم، بل أننا لن نقع مهما اجتهدنا على موسيقى عربي واحد، موسيقي من قطر عربي واحد، يجهل تلك المقامات، حتى أن كل موسيقى عربي يستطيع استخراج هذه المقامات من عوده. مثلما يحدث في مصر على حدوده.

اولاً: قالب "الغناء المُتْقَن" ابداع الجزيرة العربية ومَهْدُ الوحدة الموسيقية العربية

كانت الجزيرة العربية في القرن السابع الميلادي مسقط رأس ما يُعرف ب "الغناء المُتْقَن" الذي ظهر كأول أشكال التأليف الموسيقى العربي تبلورا في التاريخ، أي أول شكل عربي عام مهد للوحدة الموسيقية العربية. وهكذا، وبينما كان الغناء في الجاهلية وصدر الإسلام يقتصر على مصاحبة آلة إيقاعية واحدة تُعرف ب "القَضِيب"، أصبح يضيف للقضيب آلة موسيقية واحدة أخرى هي "العود"، وسمي هذا النوع بـ "الغناء المُتْقَن" لاتخاذه قواعد ثابتة تتمثل في:

1. إيقاع محدد - لم تكن الإيقاعات الموسيقية العربية قد تبلورت تماما بعد في تلك المرحلة التاريخية، كانت ما تزال قائمة على إيقاعات الشعر العربي تابعة لنقرات تفاعيله، لذا كانت غير ثابتة الاستخدام هشة البناء. وظل القرن السابع الميلادي يشهد هذا الارتباك الإيقاعي حتى أعلن "الغناء المُتْقَن" إنهاء ذلك وإقرار بعض الإيقاعات "الضروب" وبلورتها لاستخدامها كمصاحب دائم للغناء، وعلى هذا النحو ظهر أول إيقاعان عربيان (الثقيل الأول والهزج) ما جعل "الغناء المُتْقَن" يدعي أيضا ب "الغناء المُوَقَّع".

2. مقام محدد – بعد أن كان من الممكن تبديل المقام، حديث النشأة آنذاك، وفقا لمزاج المطرب المرتجل، تبلور مع "الغناء المُتْقَن" أول تنظيم عربي للمقامات "منظومة الأصابع"[1] ليبدأ عصر استقرار القواعد الموسيقية العربية.

لقد امتص "الغناء المُتْقَن" خبرات أشكال التأليف الموسيقى الأقدم لدي قبائل الجزيرة العربية، وارتقى منها وكبر عليها وظل في ذلك حتى قضي على الارتجال المطلق لتلك الأشكال القبلية كافة (ارتجال الإيقاعات وارتجال المقامات)، وبهذه الخطوة اختفت تدريجيا القوالب القبلية ذات الارتجال المطلق (مثل: الرجز والحداء والهزج والسناد والنصب والتهليل والنواح والرثاء والمديح) إذ لم تكن هذه الأشكال قد أنبتت لنفسها ضروبا إيقاعية ثابتة ومقامات راسخة بعد. لقد انتهت فنون القبائل والعشائر العربية ما قبل قيام الدولة المركزية في الجزيرة – فنون القرن السادس ومطلع السابع الميلادي.

وهكذا كان "الغناء المُتْقَن"، بمثابة الإعداد والتمهيد التاريخي لميلاد القوالب العربية العامة[2]، وكان الملحن "طويس" في الجزيرة هو أهم أعلام هذا الشكل الجديد، ومن بعده يأتي "سائب خاثر".

الطرق المُوَحدة في التأليف الموسيقى العربي

تشكلت "أربعة" قوالب عربية عامة، قوالب كالأهرامات في التاريخ، ومضت العصور الوسطي العربية بكاملها، منذ مطلع القرن السابع وإلى نهاية القرن الثامن عشر، لتعيش المنطقة قرابة الألف ومائتي عام والموسيقى لديها تظل مرتكزة على هذا الرباعي الكبير:

1. قالب الصوت
2. قالب الموال
3. قالب الموشح
4. قالب القصيد

1) قالب الصوت :

نضج قالب "الصوت" على مشارف الدولة الأموية (نهاية القرن السابع الميلادي) بعد أن تمكن من امتصاص خبرات "الغناء المُتْقَن" وكبر عليه، وإذا به يحل محله لنفس الأسباب التي سمحت للغناء المُتْقَن فيما سبق بالقضاء على أسلافه من أهازيج القبائل.

كان قالب الصوت أكثر تطورا من "الغناء المُتْقَن"، لأن المُتْقَن كان يسمح بترديد نفس مقاطع الشعر بألحان وإيقاعات مختلفة، ويسمح في ذات الوقت بالعكس، أي باستخدام لحن واحد لترديد مقاطع شعر مختلفة، وفي المحصلة النهائية كانت الكلمات المحببة "التي ذاعت بين الناس سابقا" تتردد بأكثر من لحن، واللحن المحبب يتكرر في أكثر من نص شعري، وهكذا يُبِيح "المُتْقَن" تغيير الكلمات وتغيير الألحان، الأمر الذي أفضى بلا شك إلى وضع البناء الموسيقى الواحد في مهب تغييرات من هنا وهناك.

أما القالب الموسيقى الجديد "الصوت" فقد قضي تماما على أي حراك للحن أو للإيقاع أو النص الشعري، فأصبح الضرب أو المقام أو النص الشعري الخاص بـ"صوت" ما يلازم هذا الصوت دون غيره. وهكذا أضحى البناء الفني ثابتا مستقرا لا يتعرض لتغييرات.

وثبات استخدام المقام والإيقاع والنص هي الشروط التاريخية الثلاثة التي استقرت بفضلها أهم قواعد ونظريات الموسيقى العربية، بل وأخطر أسس العلوم الموسيقية العربية. وهي ذاتها شروط التأليف الموسيقى التي ما يزال العمل يجري بها بصرامة اليوم.

ومازال "الصوت" يمثل أهم ركائز الموسيقى في الجزيرة العربية والخليج، وقد دفعه هذا الاستقرار إلى حياة دامت حتى القرن الواحد والعشرين. ولقالب "الصوت" – على سبيل المثال – في دولة الكويت اليوم أربعة أنواع: العربي والشامي والخيالي والرودماني[3].

وعلى الرغم من كل الثبات والتبلور الذي وهبه قالب "الصوت" للموسيقى العربية طوال القرون السابع والثامن والتاسع الميلادي، إلا أنه كان قالبا محدودا للغاية من حيث حجمه وتكوينه إذ كان ما يزال محصورا في



2

حدود بيتين من الشعر يقوم عبرهما بإلقاء حكمة أو موعظة أو فكرة واحدة بسيطة. ولم يكن هذا ممكناً إلا في إطار لحن موسيقي واحد، وكان هذا اللحن يتكرر عادة عدداً من المرات مرهونة بقدر جماله وعذوبته.

2) الموال:

الموال[4] هو أهم الطرق المُوَجدة في التأليف الموسيقى العربي، إنه رأس القوالب العربية العامة. نشأ الموال في القرن التاسع الميلادي على يد موالي الفرس في بغداد العباسية وراح في عناد وإصرار يجول أرض العرب كلها ويدخل كل بيت وينشده كل المزارعين وتردده كل جماعة في الريف مهما باعدت بينهم الأرض.

ويحمل الموال في كل مكان عربي نفس الملامح، فلا تختلف الشروط الأساسية لصياغته من قطر عربي لآخر إذ تقوم صياغته على الارتجال الغنائي من جانب فرد واحد منشد لا يشاركه أحد في الإنشاد أو العزف، حيث يتقدم هذا المنشد بلحن رئيسي في البداية، ثم يرتجل لحناً ثانياً هو مجرد تنويع للحن الأول، ثم يرتجل لحناً ثالثاً بمثابة تنويع آخر للأول، فلحن رابع كتنويع للأول أيضاً... وهكذا يظل المنشد يستحضر تنويعاً وراء الآخر من لحن واحد لتتشكل نفس سلسلة الألحان المتعاقبة - المفتولة من جسد واحد، وهي نفس الصياغة الموسيقية للموال داخل كل قطر عربي، أي أن شرط وضع الموال من لحن واحد مرتجل هو قانون كل موال عربي.

وقبل أن نبدأ سنتفق على استخدام بعض حروف الإنجليزية للإشارة إلى فقرات اللحن وترتيبها، فيشير كل حرف: A إلى اللحن الرئيسي (بداية الأغنية أو المعزوفة) وكل: B إلى اللحن الثاني وكل: C إلى الثالث و: D إلى الرابع توالياً.

وهكذا فاللحن الأول A هو ذلك الذي يتم ارتجاله مباشرة من قبل فرد واحد "مؤدي"، يأتي بعده استخراج لحن ثاني A2 من نفس الأول، فلحن ثالث منه A 3 فرابع A4 (تكثر الألحان المستخرجة من اللحن الأول بقدر الكلمات المطلوب إنشادها) بحيث تصبح الألحان كلها تنويعات (كثيرة الشبه) لنفس اللحن بما يرسم الخريطة الآتية:

اللحن الأساسي	A
لحن ثاني تولد من الأول	A 2
لحن ثالث تولد من الأول	A 3
لحن رابع تولد من الأول	A 4

أفضى الموال القائم على تقديم لحن واحد ثم ألحان هي تنويعات عليه، إلى نشأة لحن ثاني مستقل إلى جانب الأول ما أدى بدوره إلى مزيد من تبلور "البناء الثنائي" الذي قاد بدوره إلى مبدأ حاسم ومهم هو "البداية والوسط والنهاية"، أي وضع مسار واضح لكل عمل موسيقي يتألف من: "بداية ونهاية ووسط".



ولا ينفي القانون العام لصياغة الموال حقيقة أن الموال في كل بلد عربي يكتسب شكلا خاصا عند "التطبيق" فنجده في السودان يختلف عن نظيره العراق وفي لبنان مثلا نجد منه "الميجانا" و"العتابا"، ويتخذ في مصر أكثر من مظهر فمنه: "الموال الأخضر" و"الموال الأحمر".

3) الموشح:

سار "الموشح" على طريق الموال تغزله كل البيوت، وظهر الموشح في نفس زمن ظهور الموال في القرن التاسع الميلادي على يد الموسيقى "زرياب" وأتباعه في أقطار الأندلس. ويقوم بناء الموشح على ثلاثة أقسام[5]: "البدنية" و"الخانة" و"القفلة". ولكل من الأقسام الثلاثة لحنه، وتتكرر "البدنية" لتصبح اثنتين متعاقبتين: "بدنية أولى" و"بدنية ثانية"، ولحن البدنية الأولى هو نفس لحن البدنية الثانية مع اختلاف الكلمات، كما إن اللحن الأول المتكرر للبدنية هو ذاته لحن القفلة. فبناء الموشح إذن يتركب من لحنين اثنين فقط، يبدأ بالأول (الذي يتكرر) ثم يتلوه الثاني، ثم يُخْتَتَم بعودة الأول.

لم يكن تَقَدُّمُ بناء الموشح العربي بخطوة قليلة الشأن أبدا، إذ كان وضع لحنين متعاقبين في عمل فني واحد يعني بالضرورة عقد صلة بينهما، صلة الذهاب والتنقل والتبدل من لحن أول للحن ثاني، صلة التباين والاختلاف الضرورية لتبرير وجود لحنين. كان المطلوب إنشاء جسدين من النغم كل منهما مختلف عن الآخر ومرتبط به في آن، كل منهما يعاكس الآخر ويناقسه ولكنه يقود إليه في ذات الوقت. ويعني هذا أيضا وجود أكثر من شخصية فنية (أكثر من لحن)، الأمر الذي أفضى بالضرورة إلى تكرار اللحن الأول لإحكام "الختام".

أقام الموشح الدنيا وأقعدها بسبب التقدم الديالكتيكي الدرامي الذي حققه في بني الموسيقى العربية، ولذا ظل الموشح يمثل الأساس الأهم لتطور الصياغة الموسيقية حتى النصف الأول للقرن العشرين. كيف لا يصبح الموشح أهم بناء موسيقي عربي؟ وهو الذي أقر الصيغة الثنائية ودفع العقل الموسيقى بذلك إلى الخروج عن فكرة "اللحن الواحد" وإلى التفكير في تكوين عمل فني من أكثر من شخصية موسيقية؟

4) القصيد:

كان طريق نشأة القصيد[6] الموسيقى طويلا ومتعرجا، إذ تَوَلّد تدريجيا من منبعين اثنين: فمن ناحية كان يخرج من قالب "الصوت"، ومن ناحية أخرى من قلب "الموشح"، يخرج من منبعين على الرغم من أن انتسابه لقالب الموشح أكبر بكثير من انتسابه إلى قالب "الصوت". وقد كان الغالب على قالب "الصوت" الأموي - العباسي أن يتخذ من أبيات الشعر العمودي بيتين اثنين (أي أربعة اشُطْر) مع احتمالات بعض الزيادة. بيد أن امتداد محافل بني العباس تطلب إنشاد العديد والعديد من "الصوت" إشباعا لتلك الجلسات المطولة في أحضان قصورهم المترفة، وقد كثرت أعداد "الصوت" وتوالت على نحو دفع قالب "الصوت" ذاته إلى التغيير، حيث كانت تتردد في المحفل الواحد عشرات "الأصوات" المتتالية، لذا سعوا - اتقاء لتفتت فنون المحفل - إلى "تجميع وضم تلك الفقرات الموسيقية" بطريقتين اثنتين:

1. ضم بعض "الأصوات" إلى بعضها البعض لصقا؛
2. إطالة كل "صوت" على حدة باستخدام أبيات أكثر من الشعر وصولا إلى قصيدة شعرية كاملة.

وبديهي أن يصبح "الصوت" الأكثر شعرا هو الأكثر ثراء، وتلك شروط تخلق "القصيد"، حيث امتد زمن "الصوت" وظل على امتداده حتى تخلق منه ذلك الجنين الجديد لقالب "القصيد" الموسيقى. كان "القصيد" الموسيقى الوليد يمتص من الموشح ما هو أهم من مجرد استخدام كلمات قصيدة شعرية كاملة، إذ أخذ (طالما أن الكلمات أصبحت كثيرة وتضم أكثر من فكرة) باستخدام أكثر من لحن موسيقي في تتالي، وهكذا وبينما كان "الصوت" يعتمد على لحن واحد ويعتمد الموشح على أكثر من لحن، أصبح بوسع "القصيد" الوليد أن يرث صفة "تعدد الألحان"، وفي النهاية اكتمل هذا "القصيد" مُشَكّلا من عدة أبيات وعدة ألحان متتالية، آخذا ملمحا شعريا من "الصوت" تارة وملامح من الموشح (تعدد الألحان) تارة أخرى.

ولما كانت الألحان المتعاقبة للقصيد تختلف عن بعضها بعضا ويشكل كل منها وحدة نغمية مستقلة، برز خطر تشتت هذه الألحان، وأصبح القصيد مهددا على الدوام بفقدان صلات الترابط و"الوحدة العضوية" الداخلية، لذلك عمل القصيد حثيثا للتوصل إلى لحن ما يصلح لمهمة "الربط" بين الألحان وبعضها. لحن يدخل على أي من الألحان المختلفة للقصيد ليضع داخل كل منها جزءا منه وليصبح بذلك قاسما مشتركا بينهم. لحن يُمْكِنُه الالتحام عند الضرورة بأي لحن آخر داخل القصيد. وبتقدم الزمن ومرور السنين تخلق هذا "الرباط" القصير المشترك، وبفضله استطاع القصيد أن يضم ما شاء من ألحان "كوبليهات" وما يلزمها من أبيات الشعر. وغدى القصيد بذلك أطول القوالب العربية وربما أهمها شأنا في التاريخ المعاصر، لماذا لا وهو الذي يضم:

1. شخصيات فنية (ألحان) مختلفة ثم يضم؛
2. موضوعا يربط بينها (الرباط)، فكأنه مشروع لمسرحية درامية موسيقية.

على أن القصيد لم يكتمل بناؤه على هذا النحو دفعة واحدة، إذ لم ينضج ذلك كله إلا بعد أن قاربت العصور الوسطي على الانتهاء وقاربت العصور الحديثة على الإشراق. وقصيد اليوم "وريث الأمس" هو ذات الألحان المتعاقبة (كوبليهات) وذات الرباط (اللحن الرئيسي) الذي يتكرر هنا وهناك، كله أو جزء منه على النحو الآتي:

اللحن الرئيسي
اللحن الثاني: وقد يتلوه اللحن الرئيسي "الرباط" A أو جزء منه
اللحن الثالث: وهو بمثابة تذكرة باللحن الرئيسي "الرباط" A
اللحن الرابع: وقد يضم الرئيسي "الرباط" A أو جزء منه
اللحن الخامس: وقد يضم الرئيسي "الرباط" A أو جزء منه
اللحن الرئيسي: ويأتي للختام وإنهاء دورة الألحان

وفي التاريخ المعاصر نشاهد القصيد الموسيقى وهو يتشكل عند محمد عبد الوهاب أو السنباطي أو القصبجي أو زكريا أحمد على نفس الأسس الموسيقية الأموية العباسية.

وهكذا يبدو العرب في التفافهم حول الأعمدة الأربعة (الصوت والموال والموشح والقصيد) طوال هذا الزمن وكأنهم عقدوا العزم على نسج رباط وثيق للروح العربية من خيوطها هي نفسها، وقاموا بذلك بأن صنع كل قطر لنفسه نموذجا (خاصا) من هذه الأربعة. ولقد تبنى كل عرب آسيا ولا يزالون قالب الصوت - في الماضي وفي الحاضر، وتبنى أكثر العرب قالب الموال، بينما يكاد الموشح يصبح قاسما مشتركا للجميع وإن تبدلت بعض أساليبه من قطر عربي لآخر، بل أن الموسيقى المعاصرة لأي قطر تخلى عن الموشح لم تنج من تأثيرات الموشح القادمة من البلاد المحيطة.

وعود على بدء،

ورغم كل، هذا مازال البعض يتساءل والشك يغلب عليهم: هل هناك موسيقى عربية ذات تقاليد وأعراف متميزة حقا؟ هل يشير مصطلح "موسيقى عربية" إلى منظومة فنية متماسكة ومتبلورة حقا؟ ويوجه البعض السؤال للتدليل على بساطة شأن الموسيقى العربية - وهي في أزمة التطور الحالية - مقارنة بالموسيقى الأوروبية، ولزرع شكوك قاتلة حول جدوى موسيقى العرب المعاصرين عامة؟

وردا على هذا التشكيك نقولها مؤكدة علميا: نعم هناك موسيقى عربية موحدة لها نظم وقواعد مترابطة وفيها من تماسك النظام الواحد ما يثير الدهشة، كيف لا وهي تلك الموسيقى التي ما تزال تجري بيننا برغم تناثرها إربا عبر أقطار تزيد عن العشرين، وبين سكان ينتمون إلى أصول عرقية تتجاوز هذا الرقم؟

لو يعلم من يسأل: "هل يشير مصطلح "موسيقى عربية" لمنظومة فنية متماسكة" أن قالب "الصوت" الذي ينشده سعود الراشد في الكويت هو ذلك النبات القديم الذي قاد إلى "قصيد" الأطلال لأم كلثوم! والذي نما جزء منه في دمشق الأموية وجزء آخر في بغداد العباسية، وجزء ثالث أمتد إلى مصر المعاصرة، وأنه ما يزال هناك جزء منه باق في أرض الكويت بعد أن شد عبد الله الفرج جذوره للنماء من جديد! وأن الموشح باختلاف وتعدد ألحانه هو الذي منح سوريا أهم منجزاتها الموسيقية أي "القدود الحلبية"، فالقدود في غناء المطرب الكبير صباح فخري ليست إلا موشحات على الطريقة السورية سميت "قد" لأنها صيغت على "قد" الموشحات العربية، وأن الموشح هو الذي شكل لبلاد المغرب العربي الأربعة تراثهم المتنوع: "النوبات" و"المألوف" و"الآلة" و"الصنعة" و"الأندلسي"!

لو يعلم من يوجه هذا السؤال: إن ضربا إيقاعيا سوريا مثل "الشنبر الحلبي" لعب دوره في موسيقى مصر المعاصرة، وأن موسيقى سوريا تعرف حق المعرفة إيقاع "المصمودي" مصري النشأة، وأن إيقاعات أقطار العرب قد وصلت إلى أقصى حد من التقارب.

كيف لنا بعد ذلك أن نحتمل الشكوك في وحدة وتبلور منظومة "الموسيقى العربية"؟

إنجازات الموسيقى العربية في البناء والصياغة

هل تعد جزء من الإنجازات الإنسانية الفنية العامة؟

نعم تعد إنجازات الموسيقى العربية جزءا من الإنجازات الإنسانية الفنية العامة، ولم يكن بوسع أي حضارة في العصور الوسطى أن تقدم أكثر مما قدمته الموسيقى العربية.

فبعد نشأتها في العصور الوسطى أتمت الموسيقى العربية مهمة بناء اللحن الواحد المستقر: من حيث الإيقاع (الضروب) والنغم (المقامات) وذلك في شكل قالب "الصوت"، ثم تحركت للأمام بإنجاز اللحن ومن حيث التنويعات عليه أو توابعه في شكل قالب "الموال"، ثم شيدت اللحنين المتعاقبين (A B) في "الموشح". وأصبح من الممكن بعد خطوة تعاقب اللحنين بناء صيغة: "بداية ووسط ونهاية" (A B C) - كما أسلفنا. ومن ثم تقدمت الموسيقى العربية على طريق تطورها لتصل إلى الألحان المتعددة المتعاقبة التي يربط بينها

لحـن واحد داخل العمـل الفني كما في قالـب "القصيد".

هل أضافـت حضارة رومـا إلى تركيب الشـخصيات الموسـيقية شـيئا آخر؟ هل كان هناك جديـد لدى بيزنطة أو دولـة البابوية؟ وهـل قدمت غيرذلك حضـارات إيران وتركيـا العثمانيـة؟ في الحقيقـة لم تقـدم كل حضارات العالـم الوسـيط (أو القديـم) سـوى البـنى ذاتهـا التي قدمتهـا الموسـيقى العربية في التطـور العام:

1. إنشاء وإقرار النظام الإيقاعي؛
2. إنشاء وإقرار النظام المقامي؛
3. تشيد البناء اللحني على مراحل أربعة كبرى:

- اللحن المفرد (البطل الواحد)
- اللحـن وتنويعاتـه (البطـل الواحـد في حـالات مختلفـة)
- اللحنين (فكرة وجود أكثرمن بطل)
- سلسـلة الألحان ذات القاسـم المشـترك (الأبطال المختلفـون والذيـن يربـط بينهم موضـوع واحد)

لمـاذا نوجه إذن سـيوف الوخز والاتهـام للفن العربي، لمـاذا نشـكك في وحـدة وتبلـور المنظومـة الموسـيقية العربية؟

وأخـيرا، لقـد تمـيزت الموسـيقى الأوروبيـة وحدهـا بخطـوة أخـري إضافيـة في البنـاء الموسـيقى العـام، قطعتها في عصـر النهضة بالقـرن السـادس عشـر، وتـدور حـول تركيـب الألحـان في ضفـيرة "الألحـان المتزامنـة" حيـث يتشـكل مجرى النغـم مـن عـدة ألحـان تمـضي معـا في وقـت واحـد وتتركـب فـوق بعضهـا البعـض كأعمـال الأوركسـترا السـيمفوني الأوروبي (السـيمفونية والكونشـرتو وغـيرذلـك).

صحيح إن الموسـيقى العربيـة الآن تعـاني أزمة تطور عميقـة، وصحيـح إن هناك تـردي فني شـديد الوطأة في الأعمال الموسـيقية الحاليـة، غيرأن هذا لا يدعو للشـك في وحـدة المنظومة الموسـيقية العربيـة، ولا في نضج هذا المنظومـة وجدواها، ولكنـه يدعو لشـحذ الهمم من أجل تصحيح المسـار وبذل الجهود مـن أجل اسـتعادة النماء للموسيقى العربية.

- **الهوامش**

1. راجع كلمة "الأصابع" في مواضع كثيرة من أغاني أبو الفرج الأصفهاني.
2. راجع: هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقي العربية حتى القرن الثالث عشر الهجري، منشورات دار مكتبة الحياة 1955 م، بداية من صفحة 101.
3. رسالة الماجستير للأستاذ حمد راشد حمد بورسلي: خصائص فن الصوت بدولة الكويت، دراسة تحليلية، القاهرة، مكتبة المعهد العالي للموسيقي العربية، مايو 2009.
4. يشار كثيرا إلى الموال في الأجزاء الخمس لكتاب مجدي العقيلي "السماع عند العرب"، سوريا 1970، وكتاب فيكتور سحاب "السبعة الكبار في الموسيقي العربية" دار العلم للملاين، بيروت 1987.
5. ترد تفاصيل البناء الموسيقي للموشح في: "حلقة بحث الموسيقي" – الحلقة الأولى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة 1959، وعند سليم الحلو في "تاريخ الموسيقي الشرقية" دار ومكتبة الحياة، بيروت 1970، ولدي سهير عبد العظيم في "أجندة الموسيقي العربية"، دار الكتب القومية، مصر 1992، وعند مجدي العقيلي في "السماع عند العرب"
6. راجع بحث: القصيد أهم بناء موسيقي لأغاني مصر في موضعه بالكتاب

- **الصور المرفقة:**

1. https://schoolofoudonline.com/wp-content/uploads/2015/11/Oud-Catalog-The-School-of-Oud-Online-.005-1.jpeg
2. https://i.ytimg.com/vi/Z-w_T2xLJPo/maxresdefault.jpg
3. https://novastarcanada.ca/wp-content/uploads/2019/02/email-composer.jpg

أ. عزيز الورتاني – تونس



التماثل والالتقاء في الممارسات الموسيقية العربية والغربية

أولاً: علاقة الموسيقى العربية[1] بالموسيقى الغربية (الثنائية بين الشرق والغرب)

"إن الموسيقى العربية والأوروبية تتماثل في الروح وتتشابه في الأسس، يكفي أن نتذكر بأن للعرب دورا في نقل النظريات الموسيقية اليونانية واستيعابها وإثرائها قبل نقلها للغرب، إن تأثير موسيقى العرب على أوروبا في القرون الوسطى كان أعمق وأهم "[2].

إنّ الحديث عن العلاقة بين الموسيقى العربية والغربية عموماً ليس من السهل الإدلاء بها من دون الرجوع إلى بعض الشواهد والمصادر التاريخية، إلاّ أنّ التطرّق لهذه المسألة يفرض علينا في بداية هذا العنصر من التلميح إلى المبدأ والمنطلق الأساسي لهذه العلاقة والتي نشأت أساساً من مفهوم متعلّق بثنائية الشرق

والغرب. "نشأت هذه الثنائية من مفهوم بديهي لدى الإنسان، وهو التوجه نحو مشرق الشمس ومغربها مع استعمال اليدين اليمنى واليسرى لتحديد الاتجاهين الآخرين المتعامدين مع المحور الواصل بين الشرق والغرب"[3]، ولعلّ هذا المفهوم يُمثل مُنطلقا أساسيا في تكوين العلاقة الجدلية القائمة بين الشرق والغرب في مختلف الأصعدة، وفي تفسير آخر لعلاقة الشرق بالغرب فإن العديد من الباحثين ارجحوا هذا المفهوم من منطلق الانتماء الجغرافي[4]، حيث أنّ هذا الأخير يمثّل كذلك مقياساً لتحديد الانتماء الثقافي والحضاري.

ولعلّ أهم ما نبدأ به في هذا السياق المتصل بعلاقة العرب بالغرب في المجال الموسيقي على وجه الخصوص هو العودة إلى البوادر الأولى للاتصال الثقافي بين الضفتين.

"فإن أساس الحوار بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية يقتضي الاعتراف المتبادل، والهدف من هذا الاعتراف هو البحث عن الجديد الذي نحن في حاجة ماسة إليه، وهو ليس غاية في حدّ ذاته، بقدر ما هو سعي نحو إمكانية التوافق حول عناصر موسيقية مشتركة، حتى يصبح الحوار منتجاً وذا قيمة فنية وثقافية واضحة"[5].

وربّما أبرز محطة التقاء سجلها التاريخ الفني للضفتين هي الأندلس مركز انتقال الحضارة العربية الإسلامية إلى أوروبا[6] ومنها الموسيقى العربية[7]، حيث ازدهرت حضارة العرب فيها ثمانية قرون ووجد الفن العربي تربته الخصبة للتفتح والإبداع، وهناك ظهر موسيقيون عرب أسسوا في الأندلس تقاليد موسيقية وغنائية عربية أصيلة لا زال أثرها قائماً، وقد انتشرت تلاحين أولئك الموسيقيين ومنهم زرياب[8] وأصبحت الأساس الذي انبثق عنه الموشح من بعده[9]، وكذلك وفي نفس السياق يقول ابن خلدون فـ: "في أندية وقصور الأندلس، ارتقى الغناء، وقد واصل شعراء الأندلس تطوير الشعر العربي ليجعلوه أكثر ملائمةً للغناء، فنظموا الموشحات بالقوافي، بينما لم تكن في أوروبا كلها تعرف إلا الغناء البدائي، ونغمات القيتار والمزمار غير الموقعة"[10].

إن جلّ المصادر التاريخية التي اهتمت بهذه المسألة تؤكد على هذا الالتقاء والتمازج ولعلّ بعض الأحداث التاريخية الأخرى كفتح العرب لصقلية والحروب الصليبية لها تأثير واضح في التقاليد الفنية في هذه الأقطار. حتّى أنّ البعض يعتبر "أنّ ما نراه اليوم بأوروبا هو ثقافة إسلامية قديمة وغيرها قد امتصتها واحتوتها الثقافة الغربية الحديثة، وما نلاحظه أيضا أن الحضارة الأوروبية قائمة على الحضارة الإسلامية وقد تم هذا منذ القرون الوسطى"[11]، ويؤكد عفيف البهنسي في هذا الإطار من خلال ما تناوله في مقدمته أثر حضارة العرب على الغرب حين قال: "لقد اتصل العرب بالحضارات الكبرى العالمية التي كانت موجودة آنئذ كالحضارة الاغريقية، ثم أصبحوا الوسطاء الذين نقلوا هذه الحضارات إلى العالم الغربي"، كما يضيف البهنسي في السياق ذاته أنّه وإلى حدود القرن الخامس عشر كان الكُتّاب الغربيون مهتمين سوى بحرفة النقل عن العرب[12].

"إن حوار الثقافة العربية مع الثقافة الغربية يقتضي والاعتراف المتبادل، إلاّ أن الأسباب الحقيقية التي حالت دون ذلك هي الخلفية الدينية التي يحملها كلّ من الإسلاميين العرب والمسحيين الغربيين تجاه بعضهما"[13]، وانطلاقاً من هذه الشهادة فإن هذا التضارب ينقسم إلى سببين أساسيين، الأول يتمثل في اعتبار العرب أن الإسلام هو المرجع الكوني الأساسي في بناء الثقافة حيث أنه يحمل في طياته أغنى مبادئ وأساليب الحوار الثقافي، أما السبب الثاني يعود بالأساس إلى فرض المسيح كذلك الانتماء العقائدي الديني، وهذا ما يحيل الفكر الغربي إلى تبني فكرة الحرية الفكرية والاجتماعية وهذا تكريس لقيم الحداثة، التي تمثل أسس الثقافة الغربية، فهذا التضارب في المواقف لم يأتِ بمجرد الصدفة، بل يعود إلى العقلية الدينية التي تمثل المنطلق الفكري لأي ممارسة وهذا بالنسبة إلى الشرق والغرب، وعليه فإن العلاقة الجدلية الثنائية القائمة بين الفكر العربي والغربي تنبني بالأساس على الانتماء الديني الذي يخلق الاتصال الثقافي في مختلف الأبعاد الفنية التي تتأثر مباشرةً بالفعل الثقافي،

وانطلاقاً من هذا الطرح فإن الاتصال الثقافي له علاقة مباشرة في تحديد خصوصيات الهوية الثقافية إلى جانب ربطه بالجانب الثقافي والاجتماعي لأن هذه العلاقة الثنائية التي تجمع الموسيقيين العرب والغرب تتمحور حول 3 مسارات أساسية متمثلة في[14]:

- الرغبة في الانفتاح على الثقافات الأخرى وذلك من خلال إرادة حقيقية للفهم والبحث على الهوية بالاعتماد على الجانب الاجتماعي الذي تعبر عنه الموسيقى بصفة طبيعية.
- اهتمام كلي بالموسيقى غير الأوروبية من خلال الرغبة المعرفية في البحث.
- البحث عن ما هو غريب عن الثقافة الموسيقية المحلية من خلال الاقتباس من تقاليد موسيقية أخرى لها خصوصيات مغيرة.

لذا فإن ما يمكن استخلاصه من هذا الطرح إلى أن الاتصال الثقافي في الخطاب الموسيقي عبر مختلف الحقب التاريخية لم يكن بصفة أحادية [15] أي من الجانب العربي نحو اعتماد النماذج الغربية أو بالأحرى التبني التام للنموذج الغربي في الممارسة الموسيقية العربية. فإذا انتقلنا إلى عصر الفتوحات العربية الإسلامية، فإن ظاهرة التفاعل الأبرز والأكثر عمقاً وامتداداً في التاريخ (ربّما حتى يومنا هذا)، هي ظاهرة النهضة الموسيقية العربية التي حملها زرياب من بغداد العباسية إلى الأندلس ونشرها في أوروبا، فتحولت إلى قاعدة تاريخية انطلقت منها الأبحاث الغربية الجادّة في بدايات نهضة الموسيقى الكلاسيكية في أوروبا. وتطوّرت من خلالها فنون التأليف الموسيقي وفنون الغناء المتقن. وفي هذا الصدد يضيف Wolff "ولف"[16]: "أن كل إنسان يعلم التأثير العظيم والنفوذ الكبير الذي كان للموسيقى العربية على مستوى العصور الوسطى في الغرب، وأنه من الضروري فهم الموسيقى العربية لتقدير موسيقى العصور الوسطى"[17].

1) عناصر التماثل والالتقاء:

"إنّ للحوار متطلبات وشروط هدفها هو البحث عن المشترك الإنساني وحوار الحضارات يبحث أصلاً عن المشترك الإنساني، لأنّ الهدف من المعرفة أساساً هو صناعة وعي بالحدث الحضاري وصناعة وعي بالآخر ومحاولة لصالح الإنسانية عامةً، فأوّل متطلبات الحوار هي الاعتراف بالآخر كحقيقة موضوعية، وتحديد مقصد واضح للحوار"[18].

انطلاقاً من هذه القولة لإدريس هاني فإنّ تاريخ الإنسانية في مختلف الحقب التاريخية يروي لنا العديد من العناصر المشتركة بين مختلف الثقافات، وهو ما يؤكد على تبلور مبدأ التواصل والتبادل الثقافي خاصّةً في حضارات حوض البحر الأبيض المتوسّط في مختلف المناطق الشرقية والغربية. وإنّ في هذا الانتماء الجغرافي تتحددُ عناصر التماثل والالتقاء في عدّة جوانب وأهمها الجانب الثقافي، وتأكيدًا على هذا الطرح يقول "جيرار لكليرك" في سياق ذاته بأن "هنالك العديد من الأسباب التي تجعلنا نفكر بأنّ الإنسانية تتجه نحو الكونية، وبالتالي نحو قرابة وتداخل ثقافي بين الشرق والغرب، وستكون النتيجة حركة ثنائية متقاربة والمتمثلة أولاً من الغرب إلى الشرق ثم من الشرق نحو الغرب"[19]، وكما تقول أيضاً المستشرقة الألمانية زيغريد هونكه بأنّ "من يعرف نفسه ويعرف الآخرين لا بدّ له أن يعترف هنا أيضاً أنّ الشرق والغرب لا ينفصلان"[20]. وعلى العموم فأنه لا يمكن حصر الوسائل التي تمّ بها الاتصال الأوروبي بالعالم الإسلامي[21]، "بدءا من الفتح إلى الحروب الصليبية، فالتنقلات الفردية والجماعية، والعلاقات الشخصية من مصاهرات وغيرها من ألوان التعايش والتساكن، وكذلك المبادلات التجارية والرحلات العلمية[22] وحركات الترجمة[23] وما إليها مما يُقوي الروابط ويبعث على الأخذ والعطاء"[24].

كما أنّ بعض المصادر التي تُعنى بمسألة التماثل والالتقاء بين الشرق والغرب تؤكد على مبدأ الاشتراك بين الضفتين في مختلف الأصعدة وخاصة فيما يتعلّق بالمصطلحات الموظّفة في عدّة مجالات[25]، ويؤكّد هنا الباحث محمود قطاط على "أنّ العلاقات كانت تتسم بكثرة الحيوية، ترتبط فيها جميع المراكز مما جعل الغرب تأثر اقتصادياً وثقافياً وفنياً بالحضارة الشرقية، وهذا واضح في كل ما غنمته المعارف الأوروبية من

فلسفة وطب وحسابيات وموسيقى وغيرها بفضل ما تُرجم من مؤلفات عربية "[26]. وانطلاقاً من هذا الطرح يمكن تبني فكرة أنّ جل شعوب العالم تشترك في بعض المفاهيم البديهية إضافةً إلى معتقدات اجتماعية سادت في المجتمعات الإثنية منذ الوجود. "لكن اتصال الشرق بالغرب، عن طريق التجارة أو الحرب أو الاحتكاك الثقافي والدبلوماسي، كشف عن مظاهر رائعة للفن العربي، اقتبسها الفنان الغربي والمواطن العادي في أعماله الفنية أو في أشيائه الخاصّة "[27]، ولعلّ من بين العناصر التي تمثل نقطة التقاء بين الثقافات هي الموسيقى، فقد أثبتت البحوث والدراسات العلمية في اختصاص العلوم الموسيقية أنّ الموسيقى الغربية تتماثل في عدة عناصر دقيقة مع الموسيقى العربية خاصةً في الفترة المعروفة بالقرون الوسطى، ولعلّ من أهم العناصر التي تجسد هذا التماثل نذكر منها الغناء الأحادي وهي تقنية أداء خاصّة بالغناء الغربي القديم، بالإضافة إلى التماثل في التركيبة الشعرية للغناء الكنائسي مع الفنون الغنائية العربية وذلك منذ القرن التاسع إلى القرن الحادي عشر ميلادي[28]، كما تؤكد بعض المصادر بأنّ خصوصية المقامات المعتمدة في الغناء الغريغوري تتشابه من حيث التركيبة مع ما هو معتمد في الموسيقى العربية الأندلسية[29]، حيث نجد مفهوم الدرجات المقامية المسيطرة والدرجات المقامية النهائية (الخاصة بالقفلة) وتقسيم المجال الصوتي إلى جانب التشابه في التركيبة اللحنية لكل مقام[30]، إضافة إلى اعتماد طريقة أداء مماثلة أيضا لطريقة الغناء العربي والمتمثلة في التناوب بين المغنين من خلال أداء نفس المسار اللحني باعتماد الديوان في سياق أحادية الصوت وهي طريقة نجدها في التقاليد الغنائية الغريغورية كما نجدها في الأنماط الغنائية الدينية العربية، "فالتناوب بالطريقة الغريغورية كما يبينه Christian Poché هو الأداء في ديوان علوي في مسار لحني أحادي الصوت، وهذه الممارسة توجد بالتحديد في الممارسة الدينية "[31]، كما أنّ طريقة التناوب في الغناء تندرج كذلك ضمن أساليب خاصّة بالموسيقى الشعبية العربية حيث تُعتَمدُ فيها طريقة المحاكاة وهي مماثلة لما يوظّف في الموسيقى الغربية والمعروف بالتناقط والمحاكاة ويكون ذلك "حين يبدأ المؤدي بغناء البيت الأول وقبل نهايته يأتي الثاني ليؤدي البيت الموالي وتُتَبَعُ هذه الطريقة في كامل القصيد. وهي طريقة تطابق الخطوط اللحنية بأسلوب المحاكاة والتناقط "[32]، كما أن هذا الأسلوب يوحي لنا بأسلوب الأداء الهيتيروفوني المعتمد أساساً في الأنماط الموسيقية التطريبية العربية، حيث ظلّت هذه الطريقة إلى حين خروج الموسيقى الغربية من الكنيسة مع بدايات البوليفونية وبالتحديد في سنة 1163 حين تأسست الكنيسة الفرسية *Notre dame de Paris* وتبعها تأسيس للمركز الموسيقي الذي كان يحمل نفس الاسم. ومن تلك الفترة تم إضافة أصوات جديدة للحن الأصلي وصل إلى صوتين وثلاثة وأربعة أصوات. ولكن لم تظهر الكتابة الموسيقية بالكيفية التي تقرب من الكتابة الحالية إلا في ايطالية في القرن الخامس عشر والسادس عشر وهي الفترة التي خرجت فيها الموسيقى من الكنيسة وتحولت إلى موسيقى متقنة[33]، في حين أنّ الموسيقى العربية ظلّت محافظة إلى حد فترة متقدمة من التاريخ على أهم خصوصياتها الخاصة بالأداء التقليدي مع العلم بأن الفارابي قد نوّه بالبوليفونية في كتاب الموسيقى الكبير والتي ينعتها بالترعيد.
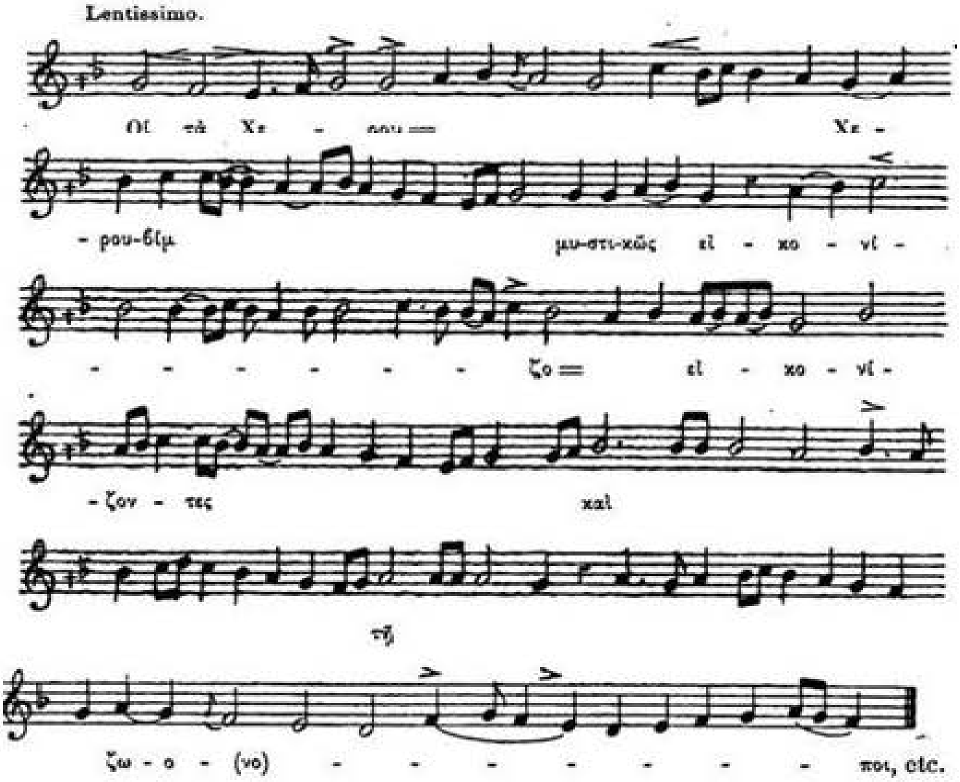
وفي جانب أخر كذلك من عناصر التماثل والالتقاء في الممارسة الموسيقية بين الشرق والغرب نجد الارتجال الذي يمثل النمط الرئيسي في الموسيقى العربية وهو الذي يكون فيه العازف في حركة تفاعل دائم مع النغمات المستخرجة من الآلة، وهو بالأساس الأداء الفوري لجمل مؤلفة دون تحضير. وهي ممارسة متصلة بالمخزون الموسيقي والخيال الإبداعي لدى الموسيقي العازف، ويَبرُز هذا النمط الآلي المرتجل كذلك في قالب الكونشرتو في الموسيقى الغربية الكلاسيكية حيث عمد المؤلفون ترك جزء غير مؤلف يُعرف "بالكادنزا" وهي مساحة لحنية مرتجلة تمكن العازف من إظهار قدراته التعبيرية والتقنية، وهي كذلك القاعدة الرئيسية في الموسيقى الشرقية المقامية. وتعود هذه الطريقة إلى المؤلف Mozart حين أدرج "الكادنزا" في الكونشرتو الحديث اثر الحركة الأولى، أما في الحركة الثانية والثالثة نجد "كادنزا " صغيرة لتذكير المستمع "بالكادنزا" الأولى

وقـدرات العـازف[34]، كما نجد هـذا النمـط المرتجل كذلك في فـترة حديثة من تاريخ الموسـيقى الغربيـة والمتمثل في موسـيقى الجاز التي يكـون الأداء فيها مرتجـلا يحوم حول موضوع لحني رئيسي مسـبق التأليف، وفي السياق نفسه تُظهر لنا بعـض المصادر أنّ الارتجال الموسـيقي العربي له أثـار في الموسـيقى الغربية في عصـر البـاروك، ولعّل هذا يمكـن أن يكـون موروثاً منـذ القرن الخامس عشـر، هذا التاريـخ الـذي اقترن بعصـر النهضة الأوروبيـة. "لذلك فإننا لـو حللنـا الموسـيقى الأوروبيـة في فـترة الباروكية لوجدناهـا مقاربـة للارتجـال العـربي وكذلـك نجـد أن الموسيقى الإسـبانية المعاصـرة (الفلامنكـو) لا زالـت تـؤدى ارتجـالاً، وذلـك بتأثيرمـن الإرتجال العـربي "[35]، هذا مـن حيث الأصل والاقتبـاس، إلاّ أنّ هـذا التماثل في الجانـب الارتجالي بين الشـرق والغـرب ينحصر فقط في المفهـوم العـام للكلمة في الممارسـة الموسـيقية وذلك لما تحتويه كل ممارسـة مـن خصوصية تقنيـة ومقامية[36]:

"نرى أنّ تعريف الارتجال حسـب المعنى الموظّف لدى الغـرب لا يتطابق بالتحديـد مع خصوصيات الموسـيقى الشـرقية ولا يمكن تطبيقها بسهولة. إنّ مثل هذه الممارسة الـتي يمكن تسـميتها "الإنتـاج المقامي" علـى الأرجح أن تكون من أصل شـرقي ويبـدو أنّها قد وجدت لـدى الغرب لكن بطريقة مغايـرة للمفهوم الغربي للارتجـال. ويبدو أنّ هناك عـدّة زخارف لحنية ذات أصول شـرقية قد أدمجت في بدايات القرن الخامس عشـر في الموسـيقى الغربية "[37]. بالإضافـة إلى أنّـه عنـد التمعُّـن في التقاليـد الموسـيقية العربيـة والغربيـة من حيـث القوالب الموسـيقية الآلية علـى وجه الخصـوص يمكـن اسـتخراج تماثـل والتقاء في مـا بينها، ولكـن هذا التماثـل على مسـتوى القوالب لا يمكـن اعتباره إلاّ تماثلاً جزئياً، وذلـك إماّ من ناحية الهيئة أو التركيبـة أو الهيكل العـام أو حتى التسـمية أو الوظيفة الموسـيقية الموكّلـة لكل هـذه القوالـب، فنجـد أنّ قالب البشـرف الذي هو ينتمي في الأصل إلى التقاليد الموسـيقية التركيـة فإنّه على العموم يتماثل مـن حيث المعنى الموظّف على التسـمية والوظيفة كذلك بقالـب الافتتاحية الذي نجده في الموسـيقى الكلاسـيكية الغربية، والذي هو بمثابة "مقطوعة أركسـترالية تُعـزف كمقدّمة للأوبـرا أو للباليه أو للمسـرحية وهي قطعـة مسـتقلّة بذاتهـا"[38]، كذلك وفي نفس السـياق فـإنّ القالب الغنائي المعـروف بالوصلة الغنائية (الموسـيقى الشـرقية) أو النوبة في المغرب العربي (الموسـيقى الأندلسـية) يتماثل من حيث الهيـكل العام وليـس في الصياغة أو المضمون مع قالـب المتتالية الغربية في القـرن السـابع والثامـن عشـر والـذي يحتوي علـى رقصات متتالية مبنية على التـدرّج والتنويع الإيقاعي[39]، هذا مـن حيـث الهيكل العـام لكـن من حيـث المضمون والصياغـة فالنوبـة أو الوصلة هـي توالي لأمثلـة غنائية ضمن خصوصية مقاميـة واحدة وإيقاعـات مختلفة غير أنّ المتتاليـة الغربيـة تتضمن توالي لمقطوعـات ورقصات غنائيـة في صيغـة آلية. نبقـى كذلك في نفس الإطـار فإنّ قالب السـيرتو[40] يتشـابه نوعا ما مع قالب الروندو الغربي وذلك مـن حيث الهيـكل العـام فنلتمس هـذا من خلال اعتمـاد هـذا القالـب علـى موضوع لحـني يتكرر إثـر كلّ اسـتطراد لحني وهذا بالنسـبة إلى السـيرتو والروندو.

"كمـا تمثـل الشـفاهية الانطلاقـة الأساسـية لأي عملية إبداعية في الممارسـة الموسـيقية عامةً وهي عملية تشـترك فيها كل الشـعوب شـرقاً وغرباً"[41]، حيث تتبلور مختلـف الأفكار لتعطـي الصبغة النهائيـة للأثر، وتمثل الشـفاهية الوسـيلة التي تحافظ على الإضافة والحركية وحرّيـة التصرّف، وبالتـالي تكريس الصفة الإنسـانية في العملية الإبداعيـة وهي عملية نقل وتـداول حيث يمكن أن تطـرأ عليهـا عناصر موسـيقية وليـدة اللحظة تجمع بين التفكـير والأداء في آن واحد.

فبالرجـوع إلى أغلـب الشـواهد التاريخيـة المتعلّقة بالممارسـة الموسـيقية عند العرب فإنّ التلقين الشـفوي يمثّل الركيزة الأساسـية سـوى في التعليم الموسـيقي أو في الممارسـة، رغم أنّ تجـارب التدوين الموسـيقي التي عرفها العـرب والتي قـام بها بعـض الفلاسـفة والمنظرين منذ القرن التاسـع ميلادي كانت في سـياق شـرح نظري أو ما يعـرف بالتدوين الوصفي لمجاري آلـة العود، حيث بقيت هذه التجارب في مسـاحة ضيّقة[42]، علـى أنّ خصوصيات تقاليد الحضارة العربية الإسـلامية مبنيـة على التناقل الشـفوي، "وعلـى الرغم مـن اعتماد هـذه التقاليد على نظريـة بالغـة في التعقيـد فـإنّ أسـاس هـذه النظرية



نموذج1: مثال غنائي خاص بموسيقى الكنيسة اليونانية (تم تدوينه وفقاً لطريقة الأوروبية مع اعتماد علامات مماثلة لتدوين الشرقي)[48]

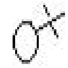
والتقنيات يكون بصورة شفاهية"[43]. ومن الجهة المقابلة فإنّ التدوين الموسيقي في الحضارة الغربية مرّت بعدّة مراحل من خلال المرور بعدّة تجارب من التدوين الأبجدي الذي يتماثل نوعاً ما مع التدوين العربي القديم إلى التدوين الحديث، إلاّ أنّ أقدم نمط موسيقي غربي والمتمثّل في الغناء الديني كان يعتمد أساساً على التقاليد الشفوية وذلك إلى حدود القرن التاسع ميلادي حيث انطلقت أوّل محاولات لتدوين الغناء الغريغوري[44].

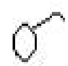
نبقى كذلك في نفس الإطار فإن الكتابة الموسيقية تندرج هي أيضاً ضمن عناصر التماثل، فعلى غرار ما تداولته بعض الدراسات والبحوث العلمية عن غياب التوثيق في الموسيقى العربية للأعمال الموسيقية فإن هذا يعدُّ خطأً في تقييم المسيرة التاريخية الخاصة بالإنتاج الموسيقي منذ عصور قديمة، إذ أن المشكل الأساسي يَكمُن في عدم تطوّر طرق التدوين، حيث اقتصرت طرق التدوين على محاولات بعض المنظرين والفلاسفة العرب نذكر منهم الكندي وصَفِي الدين الأرموي وغيرهم ممن تطرّق إلى هذه المسألة، إلاّ أنّ طرق التدوين هذه بقيت حكراً على مبتكريها، حيث أنّ الشفاهية هي أساس التقاليد الموسيقية العربية. كما أنّ الغرب عرف طرق تدوين مماثلة هي أيضاً لما هو مُعتمد عند العرب، حيث أنّ أقدم محاولات التدوين الموسيقي الغربي انطلقت منذ القرن التاسع ميلادي مع الغناء الغريغوري "حين كانت تعتمد هذه الطريقة على علامات ورموز تمثّل سوى إشارات ومراجع لتوثيق المدوّنة غير مرتبطة بالأداء"[45].

وبالرجوع إلى الفترة الباروكية فإن الموسيقى الغربية اعتمدت كذلك على الأحرف الأبجدية

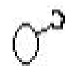
والـتي مـن المرجـح أن الغـرب قـد تناقلهـا عـن العـرب انطلاقـاً مـن المخطوطـات العربيـة القديمـة للمنظريـن العـرب[46]، وفي فـترة متقدمـة ومـع اعتمـاد طـرق الكتابـة الموسـيقية الحديثـة فـإنّ هـذا التماثـل بقـي متواصـلا، حيـث يظهـر لنـا هـذا في البعـض مـن المصـادر النظريـة الغربيـة القديمـة والـتي تؤكـد علـى التمـازج والتطابـق مـن حيـث الرمـوز الخاصـة بكتابـة أبعـاد الدرجـات الموسـيقية والمعتمـدة في الموسـيقى العربيـة واليونانيـة حـتى ولـو اختلفـت في نسـب الأبعـاد الفيزيائيـة فـإن عنصـر التماثـل يبقـى مطروحـاً، وهـذا مـا تتبينـه مـن خـلال النمـوذج المصاحـب والـذي هـو مقتطـف مـن كتـاب لويـس ألبـار الـذي تطـرق مـن خلالـه إلى علاقـة موسـيقى الكنسـية اليونانيـة مـع موسـيقى الشـرقية، حيـث احتـوى هـذا النمـوذج علـى درجـة (سي) نصـف مخفوضـة والـتي تتماثـل نسـبياً مـع درجـة الأوج الخاصـة بالموسـيقى العربيـة، كمـا نجـد تأكيـدا في كتـاب histoire générale de la musique لـ Fétis علـى أنّ هـذه العلامـة تُعتمـد في الغنـاء الديـني للإغريـق وتسـمّى quart de ton Diésis تقـوم بوظيفـة الخفـض أو الرفـع بربـع البعـد وقـد ورد هـذا التفسـير انطلاقـاً مـن مقاديـر الأبعـاد الفيزيائيـة[47]. (أنظـر نمـوذج عـدد 1).

وقـد تطرّق "فتيـس" إلى علامـات الأبعـاد الجزئية الخاصّة بالموسـيقى اليونانية القديمة علـى هذا النحو[49] (من القـرار إلى جواب):


الرفع بربع بعد


الرفع بنصف بعد


الرفع ثلاث أرباع البعد

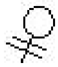

الرفع بثلث البعد


الرفع بثلثي البعد

(من الجواب إلى القرار)


الخفض بربع بعد


الخفض بنصف بعد


الخفض ثلاث أرباع البعد


الخفض بثلث البعد


الخفض بثلثي البعد

إلاّ أنّ جـاك شـايي في كتابـه "L'imbroglio Des MODES" تعرّض إلى مسـألة علامـات الأبعاد الجزئية في سـلالم المقامـات اليونانيـة لكـن بالاقتصـار علـى علامتـين (-) علامة الخفـض بربع البعـد و(+) علامة الرفـع بربـع البعد[50]

ويقـول "لويـس ألبـار" في السـياق ذاتـه: "مـا هو السـبب الذي يمكن أن يستدعي الموسـيقيين الشرقيين للمحافظـة علـى كتاباتهـم؟، إنّ وجـود طريقـة تدوين موحـدة سـتكون مفيـدة للشـرق، حيـث أنّهـا تمكنـه مـن اقتبـاس عن غـرب ثمرة عمـل عـدّة قـرون وإنّ في اعتمادها هـي فائدة للغرب أيضـاً"[51]. لكـن تعقيباً على ما أورد الكاتب في دراسـته فإن التدوين الموسـيقي الموحّد لـم يكـن لصالـح الموسـيقى العربيـة وهذا مـن خلال الخصائـص النغمية الـتي تحتويها كل نغمـة والمتمثلة في الأبعـاد الموسـيقية الجزئية.

فبالرجـوع إلى مـا قالـه سـيمون جـارجي فإنـه يؤكد على هـذا التواصل بـين الموسـيقى العربية والموسـيقى اليونانيـة: "الموسـيقى العربيـة المتقنة هي بالأسـاس لحنيـة ومقاميـة. لا تعتمـد علـى السـلم المعـدّل بـل السـلّم الطبيعي، حيـث أنّها تقترب مـن بعض الأصول الخاصـة بالموسـيقى اليونانيـة القديمـة"[52]. وربّمـا يعود هـذا التواصـل بـين التقاليـد الموسـيقية العربية واليونانيـة إلى أصـل مـا كان يقوم بـه المنظـرون العرب القـدامى الذين يعتبرون مـن الأوائل الذيـن اطلعوا على

النظريات الموسيقية اليونانية والتي تناقلها الغرب في ما بعد: "العرب هم الأوائل الذين اكتشفوا النظريات الموسيقية اليونانية. قبل نقلها إلى الغرب"[53].

كما تُظهر لنا بعض المصادر القديمة كذلك عناصر تماثل أخرى من خلال الدراسة التي قام بها سلفادور دانيال في كتابه La musique arabe ses rapports avec la musique grecque، حيث توصّل من خلالها إلى وضع علاقة تماثل بين النغمات المعتمدة في الموسيقى العربية والنغمات الخاصّة بالموسيقى اليونانية القديمة حيث توصّل إلى ربط كل مقام بسلّم موسيقي يوناني[54]، إلى جانب علاقة التماثل في مستوى النغمات فإنّ هذه الدراسة تطرقت إلى علاقة اللحن بالتركيبة الإيقاعية من خلال ما يعتمده العرب واليونانيون فيقول: "إنّ اللحن والإيقاع هما عنصران يكونان الموسيقى العربية، وهذا ما يتوافق مع عناصر الموسيقى اليونانية"[55]. كما أشار "جاك جايي" في معرض حديثه عن المقامات اليونانية القديمة بأنّها كانت في البداية تتماثل مع المقام الشكلي الذي يحتوي على خصوصية السلّم والدرجة المقامية والارتكاز والتمشي اللحني المحكم والتدرّج الهرمي للدرجات حسب الارتكاز) حيث يقول في هذا السياق: "التركيبة الأولى تتماثل مع المقام الشكلي ومازالت تعتمد في الشرق (الرقا في الهند، المقام العربي) ولكنّها اندثرت وبلا شكّ في اليونان بعد أفلاطون إذ بقيت موجودة في الموسيقى الدينية البيزنطية والغناء الديني البدائي"[56].

كما تواصلت الأبحاث والدراسات التي تمحورت حول عناصر الالتقاء والتماثل الموسيقي بين الشرق والغرب حيث نجد في كتاب لمحمد الكحلاوي بعنوان الموسيقى العربية بالأندلس أشكالها وتأثيراتها في أوروبا قد تطرّق في الفصل الثالث إلى تحديد مختلف أشكال التأثير المتبادل، فنجده قد تعرّض إلى مسألة التشابه في المصطلحات الموسيقية وكذلك في التسميات الخاصة ببعض الآلات، ونذكر منها[57]:

- Alalas: تفيد بمعنى الغناء وهي مأخوذة من الترنيمة الشرقية يا ليل.
- Ochetus: ترادفها كلمة في اللغة العربية لفظة إيقاعات
- Olé Olé: الله الله
- Bandurria / Pondero: البندير
- Adufe: الدف
- Rubebo: الرباب
- Sonjas: الصنوج
- Timbale: الطبل

إضافة إلى التسمية الخاصة بآلة العود والتي تحوّلت إلى عدة تسميات حسب اللهجات الأوروبية[58].

إلاّ أنّ المزيد من البحث والتدقيق في الجزئيات الخاصّة بالموسيقى العربية والغربية عمومًا سيحيلنا حتماً إلى اكتشاف عناصر أخرى تمثّل فوارق كبيرة من الناحية التقنية، وقد نلتمس هذه الفوارق خاصةً في فترة لاحقة من التاريخ حين أصبحت الموسيقى الغربية تعتمد على تعدد الأصوات بينما بقيت الموسيقى العربية محافظة على أسلوب الأداء المقامي من خلال اعتماد الأداء الهيتيروفوني وهي طريقة تعدد الأصوات بين مختلف الأجراس الموسيقية عن طريق التصرّف في اللحن الأساسي، ويذكر في كتاب لـ "زغريد هونكه" المستشرقة الألمانية أنّ مسألة التعدد الصوتي هي مسألة في الأصل تعود إلى ما ذُكر في المصادر النظرية العربية:

"وقد قاد العرب الغرب إلى الموسيقى المتعددّة الأصوات (الهارموني)، بالعزف على أكثر من وتر. ولقد بقي ما كتبه ابن سينا والفارابي للموسيقيين حتى القرن السابع عشر، ومنها تعلم الغرب العلاقة بين النغمة 5:4 وهي مسافة الثالثة الكبيرة و6 : 5 للثالثة الصغيرة[59]، وتطوّروا من ذلك إلى النغمة الهارمونية التي تأنس لها الأذن"[60].

كما تُضيف الكاتبة على إنّه من المرجّح أن يكون الغرب قد أسس منهج الترقيم الموسيقي انطلاقاً ممّا وضعه الكندي وعلى أنّ حروف الترقيم الموسيقي الحديثة تعود إلى أصل الحروب الأبجدية العربية

وهذا على عكس ما تداولته أغلب المصادر التاريخية والتي تذكر بأنّ أوّل من وضع حروف الترقيم الموسيقي الحديثة هو موسيقي إيطالي وكان ذلك في حدود سنة 1026م[61]، لكن بالنسبة لنا يبقى هذا الطرح مجرّد فرضية تاريخية لا يمكن تأكيدها أو نفيها، فبالرغم من التماثل الذي شهدته الموسيقى العربية والغربية إلى حدود فترة القرن 17 عشر مع دخول أساليب الكتابة البوليفونية بصفة أشمل وأعم فإنّ العرب شهدوا أيضاً تطوراً في ميادين تعود بالأساس إلى النهضة الاجتماعية والاقتصادية وبالتالي انعكس هذا مباشرةً على المشهد الثقافي العربي والموسيقى بصفة خاصّة ولعلّ هذا التطوّر يعود بالأساس إلى ما لعبه الدور السياسي والمتمثل بالأساس في الحملة الفرنسية على مصر[62].

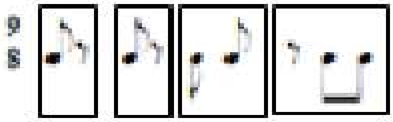
إنّ ما يمكن الخروج به من هذا العنصر هي ملامح عامّة اشتركت فيها موسيقات حوض البحر الأبيض المتوسّط إلى حدود فترة القرن 17 عشر، إنّ هذه الملامح تتلخص في عدّة جوانب موسيقية نذكر منها[63] :
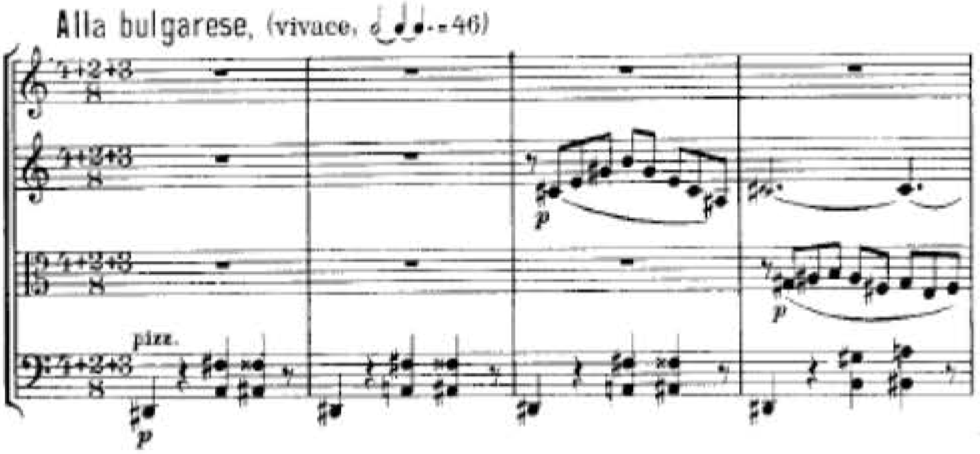
1. الآلات الموسيقية الرنانة مثل الزكرة أو الغيطة والمزود والزرنة ومن آلات الإيقاع نذكر الطبل.
2. كما نجد موسيقى ذات تراكيب نسبية ولكنّها ذات انتشار ضئيل فأغلب موسيقات الحوض المتوسّط تمتاز بتراكيب نغمية تعتمد بالأساس على سلالم سباعية.
3. كما أنّ التركيبة الإيقاعية المعتمدة غالباً ما تكون منتظمة من نوع القسمة الثنائية أو الثلاثية، غير أنّها يمكن أن ترد غير منتظمة وذلك في مناطق الشرقية للحوض المتوسّطي.
4. تشترك أغلب هذه مناطق في ثلاثة أساليب في النمط الغنائي نذكر منها الأسلوب الإنشادي والمرتبط بالأطر الدينية والطقوسية أو أغاني العمل، الأسلوب المقطعي والمرتبط كذلك بأغاني العمل، الأسلوب الحرّ.
5. اعتماد اللحن الواحد مع إمكانيات الإثراء اللحنية والإيقاعية.
6. التواتر الشفوي والارتجال.
7. الموسيقى تمثّل حدث اجتماعي من خلال ارتباطها بمختلف الوظائف الاجتماعية.

لذا لا بدّ من القول بوجود عناصر أدائية مشتركة، أو بالأحرى تشابه في اللغة الموسيقية يكفي لضمان التذوّق والقبول من الطرفين. "وإذا صحّ ذلك يغدو من الصعب مقاومة الاستنتاج بوجود قدر معيّن من الألحان انتقلت مع الآلات المقتبسة وإن لم تكن في شكل قطع كاملة فقد تكون في الاستعمال العبارات والمصطلحات"[64].

إن هذه العلاقة الثنائية في الممارسة الموسيقية ظلّت قائمة إلى حدود الفترة الحديثة. حيث عرفت أوروبا عدداً من الموسيقيين الباحثين المهتمين بالتراث الموسيقي العربي، حيث تعددت كتاباتهم العلمية التي اهتمت بمختلف الخصوصيات الموسيقية العربية مع اقتباسهم لعدّة عناصر موسيقية لها وإدماجها في عدّة أعمال موسيقية غربية[65]، حتّى أن نتيجة هذا الاتصال تفعّلت أكثر في القرن العشرين مع العديد من المؤلفين الغربيين أمثال بلا بارتوك الذي اعتمد في أعماله على المزج بين تقنيات التأليف الغربي في سياق أعمال موسيقية شعبية مع عناصر مستوحاة من التراث الموسيقي العربي، حيث نجد مؤلفات صيغت على نماذج لموسيقى تراثية تعود إلى المدونات العربية القديمة[66]، ففي الرباعي الوتري عدد 5 الذي ألفه سنة (1934)[67] وبالتحديد في الحركة الثالثة نجد إدماج بنية لحنية إيقاعية بُنيت على إيقاع الأقصاق البلغاري والمماثل في قسمته الإيقاعية للأقصاق الشرقي (أنظر النموذج 2)، ويتبّن لنا هذا عن طريق القسمة الإيقاعية التي وردت وفقاً لهذه التركيبة 3/8+2+4 أو 3/8+2+2+2، والمماثلة نظرياً للقسمة الإيقاعية الخاصّة بالأقصاق[68] دون اعتبار النبض القويّ والضعيف في الأداء الإيقاعي، كما أنّ خطّ القرار اللحني يُوضّح لنا هذه البنية الإيقاعية.

وفي السياق ذاته تضمّن هذا الرباعي الوتري كذلك في الجزء الموالي إدراج بنية لحنية إيقاعية متماثلة مع





نموذج 2 :مقتطف من المؤلفة الموسيقية في تركيبة إيقاعية مماثلة لتركيبة الأقصاق [69] (Béla bartok)

ما هـو معتمـد في القسـمة الإيقاعيـة الخاصـة بإيقاع السـماعي ثقيـل دون اعتبـار النبض القـويّ والضعيف في الأداء الإيقاعـي، والـتي اعتمد فيها بارتـوك على كتابة ايقاعية مُقسـمة وفقاً لهـذه التركيبـة 8/3 +2 +2 +3.

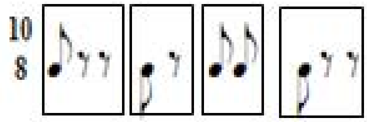
إنّ المتأمّـل في أعمـال بـلا بارتـوك سـيلاحظ حتمـاً تمازجا بين مختلف الألوان الموسيقية الشـعبية المحلية والمتأتيـة أيضاً مـن تأثيرات موسـيقية أخـرى خارجية :

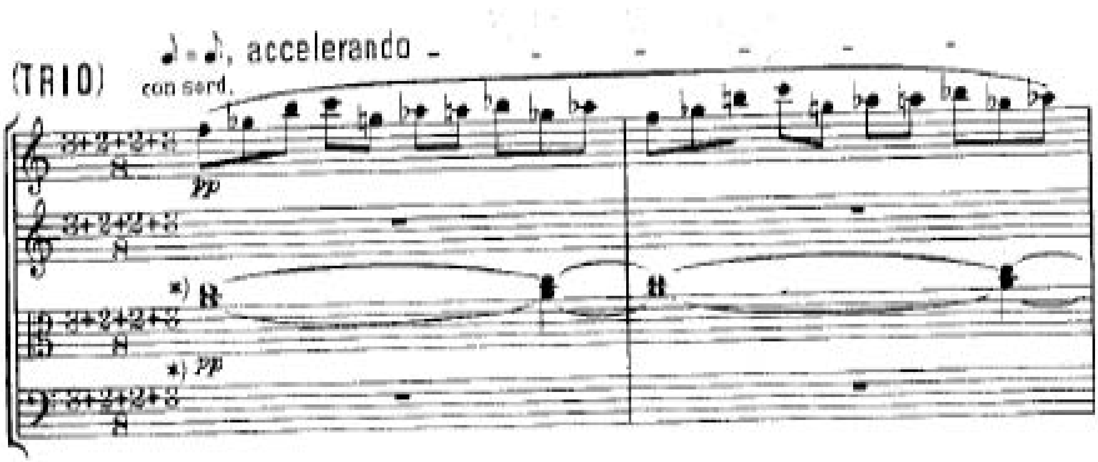
" ففـي مؤلفاتـه نجـد إلى جانب العناصر الشـعبية، عناصـر أخرى قادمة علـى ما يبـدو من عالـم مختلف تماما. فالعناصر الشـعبية لا تأتي من مصـدر واحد، فهي مـن الفولكلـور الروماني والسـلوفاكي، وبنسـبة أقل من العناصـر العربيـة الـتي تظهر كلّهـا بنفـس الأهمية مع العناصـر المجرية "[71].

وربّمـا هذا ما يجعل بعض مؤلّفات بارتوك الموسـيقية تتماثل نسـبياً مع بعض خصوصيات التأليف العربية.

كمـا أن طريقـة التطـرق إلى السـلم الموسـيقي مـع مراعـاة الأبعـاد الجزئيـة مثـل مـا هـو معتمد لـدى العرب كان أيضـاً مـن الاهتمامـات الموسـيقية للغربيين، إمـاّ مـن خـلال الاقتبـاس الكلّـي للسـلالم الموسـيقية العربيـة[72] أو في العـودة إلى الأصـول الموسـيقية اليونانيـة أو كذلـك في تجـارب بعـض الموسـيقيين الـتي تضمّنـت محـاولات لخلـق رمـوز جديـدة تخـص كل درجـة ونسـب ارتفاعهـا باعتمـاد ربـع البعـد وقسـمته الفيزيائيـة ومحاولـة تطويعهـا وفقـاً لقواعـد التأليـف الغـربي[73]، وهـذا مـا نجـده كذلـك في رباعـي وتـري عـدد 2 لـ Alois Haba الـذي يعـود تاريـخ لسـنة 1920.

وحسـب ما تعـرّض لـه Christian Goubault في كتابـه مصطلحات الموسـيقى في مطلع القرن العشـرين إلى تفسـير مدقّق للمسـألة المتعلّقة بالأبعـاد الجزئية في السـلّم المعدّل فنجد أنّ المؤلف في هذا السـياق قد تعرّض إلى مختلـف التجـارب الخاصـة بالموسـيقيين الغربيين في بدايـات القـرن العشـرين من خـلال وضعهـم لرموز موسـيقية تخص قسـمة البعـد إلى أبعاد جزئيـة[75]، وقد تعـددت هـذه المحـاولات حيث نجد من اعتمد قسـمة البعد إلى أثنى عشـرة جزء وسـتة عشـرة جـزء مع وضع مؤلّفات موسـيقية آليـة خاصّة بهـذه الأبعاد.
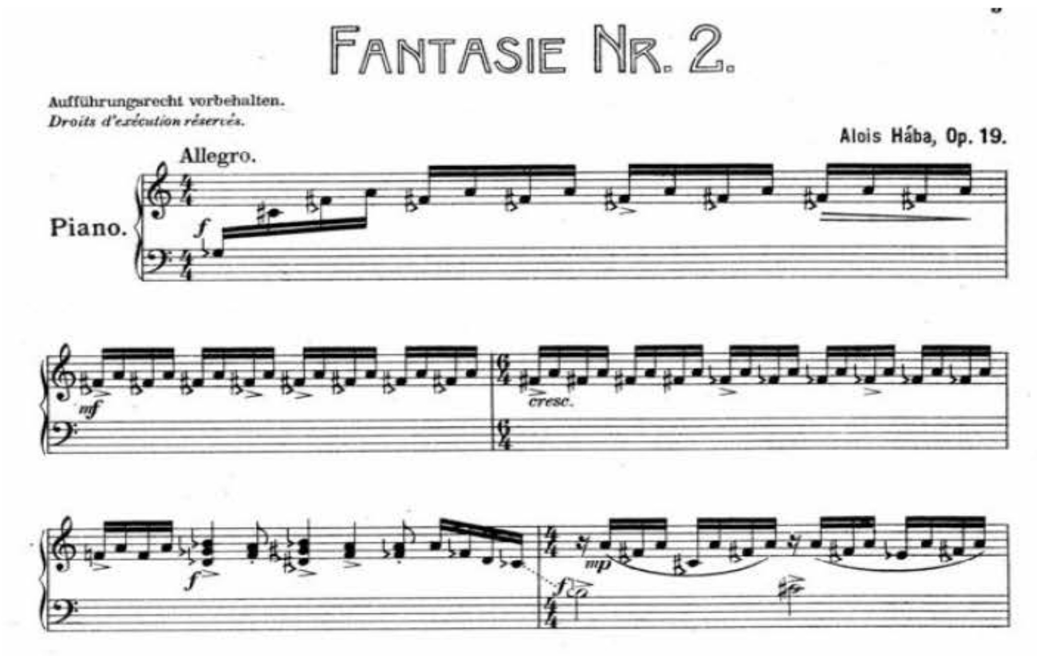




نموذج 3 :مقتطف من المؤلفة الموسيقية في تركيبة إيقاعية مماثلة لتركيبة السماعي ثقيل[75] (Béla bartok)

لكن مـا نلاحظه في تجربـة Alois Haba خلال تناوله لهذه المسـألة أن الرموز التي وضعها للدرجات الموسـيقية تتماثـل في وضعياتهـا مع الرمـوز المعتمدة في الموسـيقى الشـرقية هذا إذا اعتمدنا تطبيق الأبعاد الجزئية الخاصة بالموسيقى العربية في السـلم المعدل، لكن الإشكال هنا في هـل أن مختلف هـذه التجارب التي تخص تدوين الأبعاد الجزئيـة جـاءت عن طريـق تأثـر الموسـيقيين الغربيين بخصوصيـات الموسـيقى الشـرقية أو أنها مسـتلهم من الـتراث اليوناني الـذي احتوت فيـه الأغـاني الدينية على درجات موسـيقية تعتمـد ربع البعد؟

إن العلاقـة الثنائيـة بين الشـرق والغـرب في الممارسـة الموسـيقية تبلـورت كذلـك مـع الموسـيقيين العـرب في الفـترة الحديثـة أيضا خاصـة مع محمـد عبـد الوهـاب الـذي كان متأثـرا بالنمـوذج الموسـيقي الغـربي وذلـك بالرجوع إلى بعض مؤلفاته الغنائية التي كان يسـتحضر فيهـا مقتطفـات مـن أعمـال سـمفونية غربيـة أو مـن خلال اقتبـاس الإيقاعـات الغربيـة، ويتبين لنـا هـذا من خلال بعض الأمثلة مثل أغنيـة "سـهرت منـه الليالي" والـتي اعتمـد فيهـا على إيقـاع التونغـو كذلـك يتجلى هـذا في أغنيـة "جفنـه علّـم الغـزل" الـتي وظّـف إيقـاع الرومبا، إضافة إلى المؤلفات الموسيقية الأخرى لـكل من فريـد الأطـرش وريـاض السـنباطي[77].

لكن في خضـم هذه المسـألة المتعلقة بثنائيـة العرب والغرب تـأتي بعض التسـاؤلات والإشـكاليات الجديدة من حيـث تغير أسـس هـذه العلاقـة الثنائيـة، بوجود تحـولات عميقـة مـن ناحيـة تغـير الموازين مـن خلال إضعاف قيمة الثقافـة العربية أمـام التحديات الجديدة الـتي تفرضها الثقافـة الغربيـة والتي اتصلـت بها معاني ومفاهيـم حديثـة متمثل أساسـا في الحداثـة والتجديد في الإبـداع المعاصر لذا فـ"إن مختلف المؤشـرات تفسـر بـأن العـرب أصبحـوا مهتمـين أكـثر بالثقافـة الغربية ومقتصريـن علـى التقليـد والاقتبـاس وبذلـك ظهور تبعيـة ثقافية تجـاه الغـرب وأصبحت العلاقـة الثنائية أحاديـة أي أن الشـرق أصبح خاضع للغـرب وبالتالي هي علاقة تنـدد بالتخلف "[78]. وفي سـياق متصل بالممارسـة الموسـيقية فـإن السـؤال الأسـاسي يتمثـل في : لمـاذا الموسـيقى الغربيـة أصبحت تمثل النموذج المبهر ومرادفة لمفهوم الحداثة بالنسـبة إلى الموسيقيين العرب على وجه الخصوص والمجتمعـات العربية عامة ؟ وهـل أن اعتماد الموسيقى الغربيـة كرمز هو مسـاهمة في تحديث الخطاب



نموذج 4 :مقتطف من المؤلف الموسيقية [74] لـAlois Haba

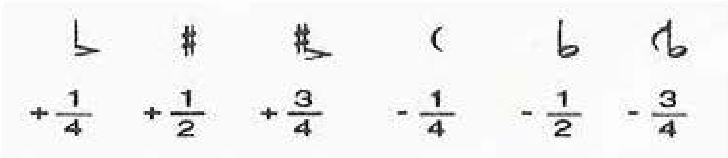
الموسـيقي العربي وإثراء المدوّنـة العربية مـن جديد وفقاً لمقومات الهوية العربيـة واللهجة الموسـيقية العربية؟

إن في اعتمـاد التجربـة الغربيـة بالرجـوع إلى ثقافتها وفنونهـا -وفي مقدمتها الموسـيقى- أصبح يمثل شـرطا أساسـيا في التنميـة الشـاملة[79]، وهـذا ما يسـاعد على تأسـيس مسـتقبل للإبداع الموسـيقي العربي يعتمد على مبـدأ التقليد والتعديل، وبذلك فـإنّ الانتحال الفني يجب أن يكون في سـياق الإثـراء بصورة عميقة للغة الموسـيقية العربيـة وذلك باعتماد المثـال الأوروبي في مجال الاقتباس الموسـيقي حيـث أن اختـلاف التيـارات الفنيـة مـن البـاروك إلى الطور الرومنطيقي جـاء وراء تكيّف العناصر الموسـيقية المتأصلـة مـع عناصـر فكريـة مسـتوردة، "فالجديـد نوع مـن تجديـد مـوروث اللغة، وقـد يكون تجديـد مـوروث اللغـة هـذا بتحويل مـا أخذ مـن لغات مغايرة وجعلـه عنصراً من عناصر اللغـة الأصيلة. بحيث لا تجديد في اللغـة بالخروج على، أو مـن المقوّمات التي بها تتحـدد هويتنا والـتي تتميزعـن غيرها من اللغـات"[80].

وعلـى العمـوم فـإنّ طبيعـة اللّقـاء بـين الثقافتين العربيـة والغربية في الممارسـة الموسـيقية كانت بطريقة مباشـرة أي مقصـودة وغـير مباشـرة أي عـن طريـق ارتباطهـا بعوامـل أخـرى. لكن ما يجـب تأكيـده في هذا السـياق هو أنّ ظاهرة التماثـل والالتقاء كانـت بدرجات مختلفـة ومتفاوتة بـين الضفتين عـبر مختلف الحقب التاريخيـة، ممـا أدّى إلى ظهـور علاقـة تجمع بـين التأثر والتأثير، وتبقى بذلك الموسـيقى الأندلسية العربية تمثل خـير دليل علـى التثاقـف الموسـيقي العربي الغـربي وهي مظهـر من مظاهـر التسـامح في المجتمـع الأندلسي.

ثانياً: العلاقة بين العود المشرقي والعود الأوروبي:

إنّ الحديـث عـن العلاقـة الثنائيـة بين الموسـيقى العربيـة والغربيـة لا يمكـن لـه أن يكون مقتصـراً على التماثل بـين العناصر الموسـيقية، بل أكثر مـن ذلك، فإنّ آلـة العود هـي بدورها تمثّل خـير دليل على هـذا التلاقح الثنـائي، وذلـك بالرجوع إلى مـا أوردته لنا بعـض المصادر المكتوبـة الـتي اختصـت بمسـألة العـود الأوروبي الذي عرفه تاريخ الموسـيقى الغربية في فـترة الباروك والمقتبس أساسـاً من العود المشـرقي صناعةً واسـماً[81]. ومع انتقال الموسـيقى العربية بنظرياتهـا وجمالياتهـا إلى أوروبا فإنّ



نموذج 5 : العلامات[76] المعتمدة لدى Alois Haba

العـود تمّ اقتباسـه مع جملـة من الآلات لعـلّ من أهمها الـتي وردت في أغلب المصـادر المكتوبة كالربـاب والقيثار والنقـارة. وعلى العموم فـإنّ أغلـب الآلات الوترية ذات الرقبـة كانت من أصل عـربي[82]، ويروي "فِتيـس" هنا أنّ العود قد انتقـل إلى أوروبا خلال هيمنـة الحضارة العربية الإسـلامية علـى اسـبانيا (الأندلس) والتي مـن خلالها أصبح العود رمـز الموسـيقى الأوروبية في تلـك الفترة[83]، وإن التغيـير الطفيف الـذي ورد على تسـميته والمتمثلة في سـقوط حـرف الألـف مـن أداة التعريـف يعـود إلى صعوبة تلفّـظ الأوروبيين لحرف العـين، حيث أصبحت كلمـة العـود العربيـة تـرد كالآتي[84] : بالفرنسـية Luth، وبالانقليزيـة Lute، وبالألمانيـا Laute، وبالاسـبانية Laud، بالايطاليـة يقـال لـه إمـا Lauto، أو Liuto، أو Leuto وبالدنماركيـة Lut وبالبرتغاليـة Alaude، حتّى أنّ طريقـة الكتابـة اختلفـت ويضيف هنـا "فِتيس"[85] علـى أنّ كلمـة Luth كانت تُكتـب مثـل leut, leuth, luit, lut, luc, luz, lus وتضيـف المصـادر العربيـة علـى أن العود دخـل الأندلـس في القرن التاسـع ميلادي أيـام زريـاب الـذي انتقـل من بغـداد إلى قرطبـة في عهد الخليفـة الأموي الأندلـسي عبد الرحمان الثـاني (822م – 852م)[86]، غـير أنّ "فِتيـس" يؤكـد علـى أنّ العـود المشـرقي قد انتقـل إلى الأندلس قبـل هـذا التاريخ وذلك بالتحديـد في القرن الثامن ميـلادي[87]، إلى جانب الفرضية الـتي تقرّبـأنّ انتشـاره في كامـل أوروبا يعود لهـا الفضل إلى الصليبيـين، الذين اقتبسـوا هذه الآلة عـن العرب في أواخـر القـرن الثامن ميـلادي، "ويؤكـد المؤرخون كذلك علـى أن العود انتقل في البداية من الفرس[88] إلى المسـلمين الذين أدخلوه إلى شـبه الجزيـرة العربية ومنهـا انتقل إلى البـلاد الأوروبية الأخرى وظلّ الآلة الوترية الأساسـية إلى فترة ما بعـد عصر النهضة"[89]، ويرد في كتاب "الموسـيقى العربيـة وأثرهـا في أوروبـا" وبالتحديد في عنصر وسـائل التأثير العربي في الموسـيقى الأوروبيـة حين تطرّق إلى نقطة الالتقـاء بين العـرب والغرب فيقـول الكاتب:

"العـود: مـن جملـة الآلات الوتريـة الشـرقية التي اقتبسـتها أوروبا مع التسـمية الغربية بصيغـة (لوت)، وكانـت الأندلس وصقلية والحروب الصليبية الجسـر الذي انتقل بواسـطته العود إلى أوروبا فاحتضنته وأصبح مـن الآلات المفضلة لديها والمهم جـداً لغاية القرن الثامن عشـر حيث تراجـع أمام انتشـار البيانو، وقـد قام بعض الموسـيقيين الأوروبيـين أمثـال بـاخ وهانـدل وغيرهـم بوضع مؤلفات موسـيقية خاصـة بالعود"[90].

ومـع انتقالـه إلى الغـرب حمل العـود معه أسـلوبه ومذاهبـه ومقاماتـه ونماذجـه العربية، "ولا تـزال هذه الآلـة العريقـة، تحيي ذكـرى ذلـك المجد الغابـر الأصيل وتـوحي بمـاضي الأندلس"[91]، غـير أنّ الغـرب اعتمدوا في الأوّل علـى نفس طُرق العزف وسـرعان مـا أخذت الآلة التقليدية صبغـةً مغايرةً لما كان متـداولا لدى العرب من خلال الاسـتغناء علـى الريشـة واعتماد العزف المباشـر بالأصابـع، وربما هذه الطريقـة في الأداء تعـود في الأصل إلى الخصوصيـات الموسـيقية الغربيـة من حيـث البناء الهارموني.

فرغـم اقتبـاس الغـرب لآلـة العـود العربيـة فإنها حافظـت وبصفة شـاملة علـى البنـاء الهنـدسي العام المنتشـر في كامل الحضـارات العربية الإسـلامية، حيث أن العود لدى الغـرب احتوى على أوتـار مزدوجة وعددها أربعـة في البدايـة[92] مـع اختـلاف في الأحجـام وهـذا ما يعطي اختلافـاً في الدرجـات الصوتية والطابـع النغمي، إلاّ أنّ العـود لـدى الغـرب لقـي عـدّة تغيـيرات وذلـك انطلاقـاً من القرن الرابع عشـر ومن أبرز هـذه التغييرات قسـمة الزند إلى جانـب ارتفاع عدد الأوتار وذلك حسـب الفـترات التاريخية وبصفة متفاوتة بـين مختلف البلدان
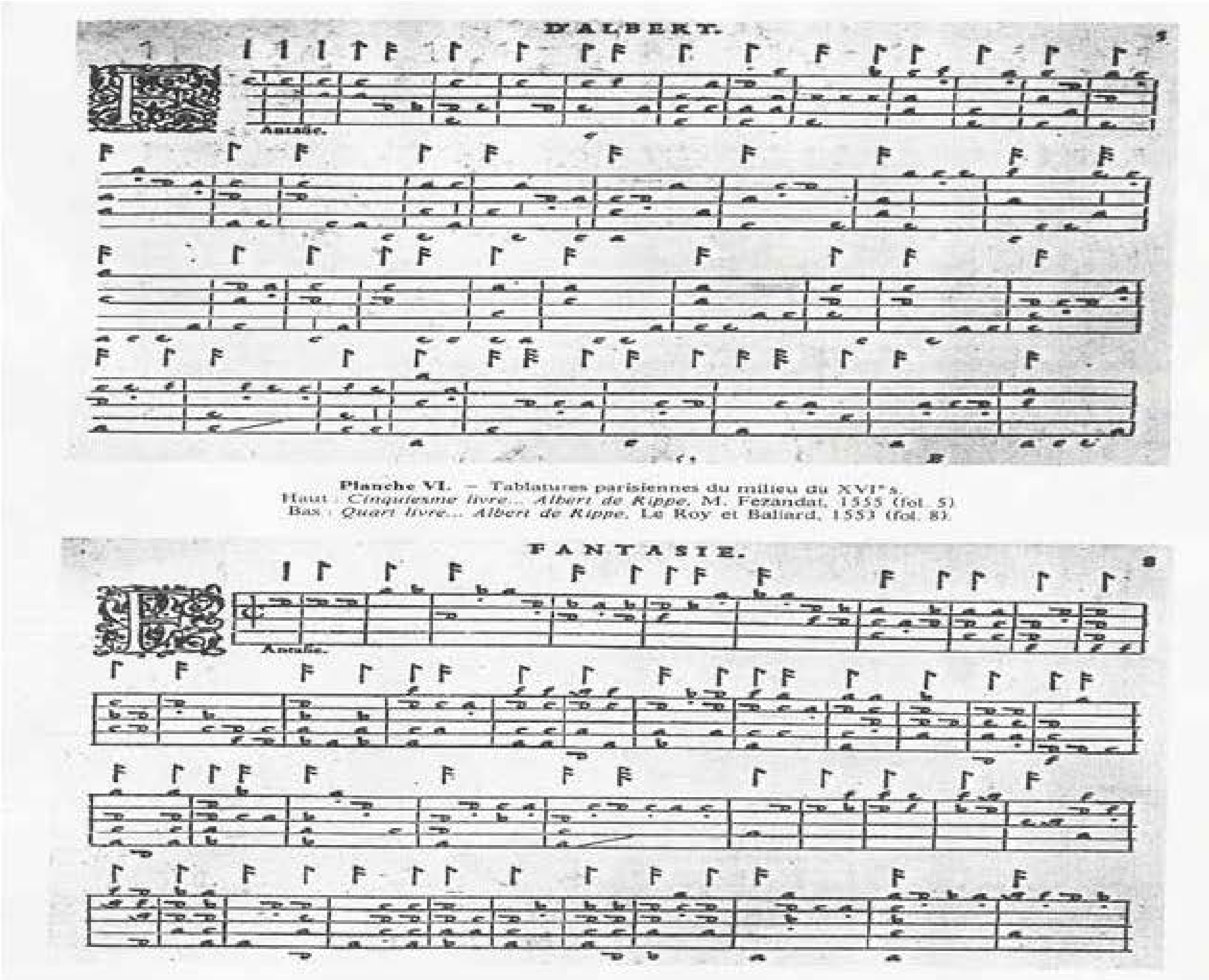




نموذج 6 : منمنمات وردت في مخطوط[97] Cantigas de Santa Maria

الأوروبية[93]. لكن وفي ما يتعلّق كذلك بموضوع علاقة العود المشرقي بالعود الأوروبي فإنّ إشكاليةً تطرح نفسها وهي : لماذا احتوى العود في أوروبا إلى حدود القرن الخامس عشر على أربعة أوخمسة أوتار فقط، وهذا مثل ما هو موجود في أغلب المصادر العربية التي تؤكّد على إمكانية وجود هذين النموذجين من العيدان الرباعية والخماسية، وهذا إذا اعتمدنا على دراسات كل من الكندي والفارابي وغيرهما من المنظرين الذين تداولت في دراساتهم مسألة إمكانية إضافة الوتر الخامس[94]؟ إنّ ما يمكن توضيحه في هذه المسألة هو ما يذكره علي شوك في كتابه الموسيقى بين الشرق والغرب وبالتحديد في عنصر العود بين العقليتين الشرقية والغربية من خلال ذكره لمنمنمات بعنوان "سانت ماريا " لألفونسو الحكيم (أنظر النموذج 6) التي احتوت على صورة لعود أوروبي يحتوي على 9 أوتار بصفة مفردة مع العلم أن هذه المنمنمات يعود تاريخها إلى القرن الثالث عشر[95]، بالإضافة إلى أنّه قد ورد تأكيد في بعض المصادر الأجنبية على أنّ العود الأوروبي قد احتوى في البداية على أربعة أوتار وذلك في ما بين 1350 و1400 وحتّى أواخر القرن السابع عشر شهد العود في أوروبا تطوّرا شاملاً من حيث تعدد الأصناف (حسب الطبقات الصوتية) حتى وصل عدد أوتاره إلى أربعة عشر وتراً[96].

إنّ ما يمكن حوصلته في هذا الجانب هو أنّ العود الأوروبي قد احتوى على 5 أوتار وذلك باعتماد 9 ملاوي خلال القرن الخامس عشر ميلادي كما أنّ هذا النموذج يحتوي على 7 دساتين[98] وهذا ما يذكرنا بالدساتين التي وردت في أغلب المصادر النظرية العربية، إلاّ أنّ في نهاية القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر أصبح العود يحتوي على 6 أوتار وبالتالي 11 ملاوي أمّا في نهاية القرن السادس عشر ارتفع عدد الأوتار إلى أن أصبح يحتوي على 8 بحساب 16 ملاوي، وحسب ما تداولته بعض المصادر المتعلقة بهذه المسألة إلى أنّ سبب إضافة الأوتار يعود إلى التطوّر الذي شهدته الآلات الأخرى في فترة الباورك مثل Le Clavecin وviole de gamb[99]، كما أنّ العود في الحضارة الأوروبية واكب تطوّراً من خلال اكتمال عائلة العود، وتمّ ذلك منذ القرن السادس عشر من خلال إحداث عود في مختلف الأحجام، وربّما كانت الغاية من هذه النماذج هو توسيع المجال الصوتي والتوازن بين مختلف الطبقات، ونذكر منها: التيوربا التي يعرف بـ "الآرشي لوت" والكتاروني[100].
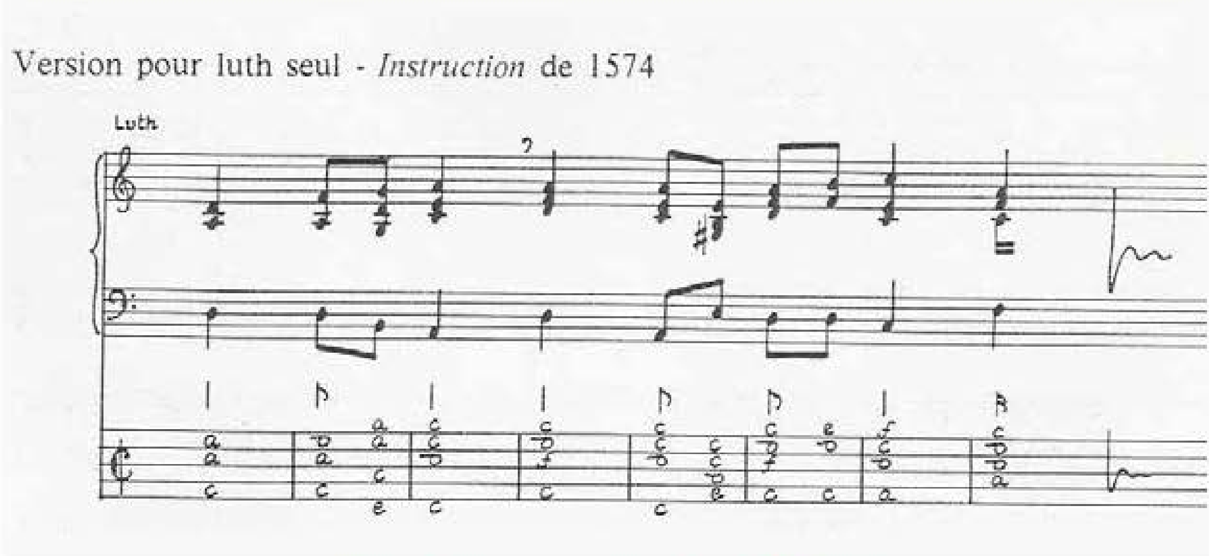
ومن جهة أخرى فإن العود المشرقي حافظ عمومًا على خصوصياته الأولى منذ الفترة الاسلامية، حيث أن هذه الطريقة كانت مماثلة لطريقة الأداء الخاصة



النموذج 7: لوحات فرنسية يعود تاريخها إلى أواسط القرن الخامس عشر[102] (1553 - 1555)

بالعود الأوروبي في فترة الاقتباس الأولى، فالعود المشرقي يؤدي عادةً خطا لحنيا واحدا، غير أن العود الباروكي يُعزف بالأصابع (استخدام النقر في البداية، الابهام والسبابة بالتناوب ثمّ أضيفت الوسطى والبنصر وذلك تماشياً مع طرق العزف الأوروبي العمودي)، وذلك مثل ما هو معتمد في آلة القيثار (في نمط الأداء الكلاسيكي) وبهذه الطريقة يمكن أداء الخط الهارمونية أو التآلفات النغمية[101]. إنّ هذه الطريقة الخاصة بالأداء ساهمت في ظهور طريقة تدوين موسيقي خاصّة بالعود الأوروبي حيث تندرج هذه الطريقة الخاصة بالتدوين ضمن الإضافات العامّة التي وردت على هذه الآلة، حيث نجد لوحة تعرف بـ: Tablature التي يشار من خلالها إلى أدقّ التفاصيل الخاصة بالأداء كالتوافقات والمفككات والزخارف (أنظر النموذج 7 و8)، وهذا ما يذكرنا عموماً بطرق التدوين التي اعتمدها أغلب المنظرين والفلاسفة العرب القدامى من خلال الإشارة إلى الوتر والإصبع الواجب استخدامه والمجرى المتصل بها في الوتر.

لكن في الفترة الحديثة في تاريخ الموسيقى العربية نجد أن هذه الطريقة قد اعتمدها شريف محي الدين حيدر أيضاً في منهجه التعليمي لآلة العود من خلال تحديده إما للإصبع أو الوتر بالأحرف الأبجدية وكذلك الحركات المتّصلة بالريشة، وربّما تكون هذه الطريقة مستوحاة إما من اللوحات الخاصة بالعود الأوروبي أو من تجارب التدوين العربية القديمة التي كانت تعرف



النموذج 103 8: لوحة فرنسية يعود تاريخها إلى سنة 1574

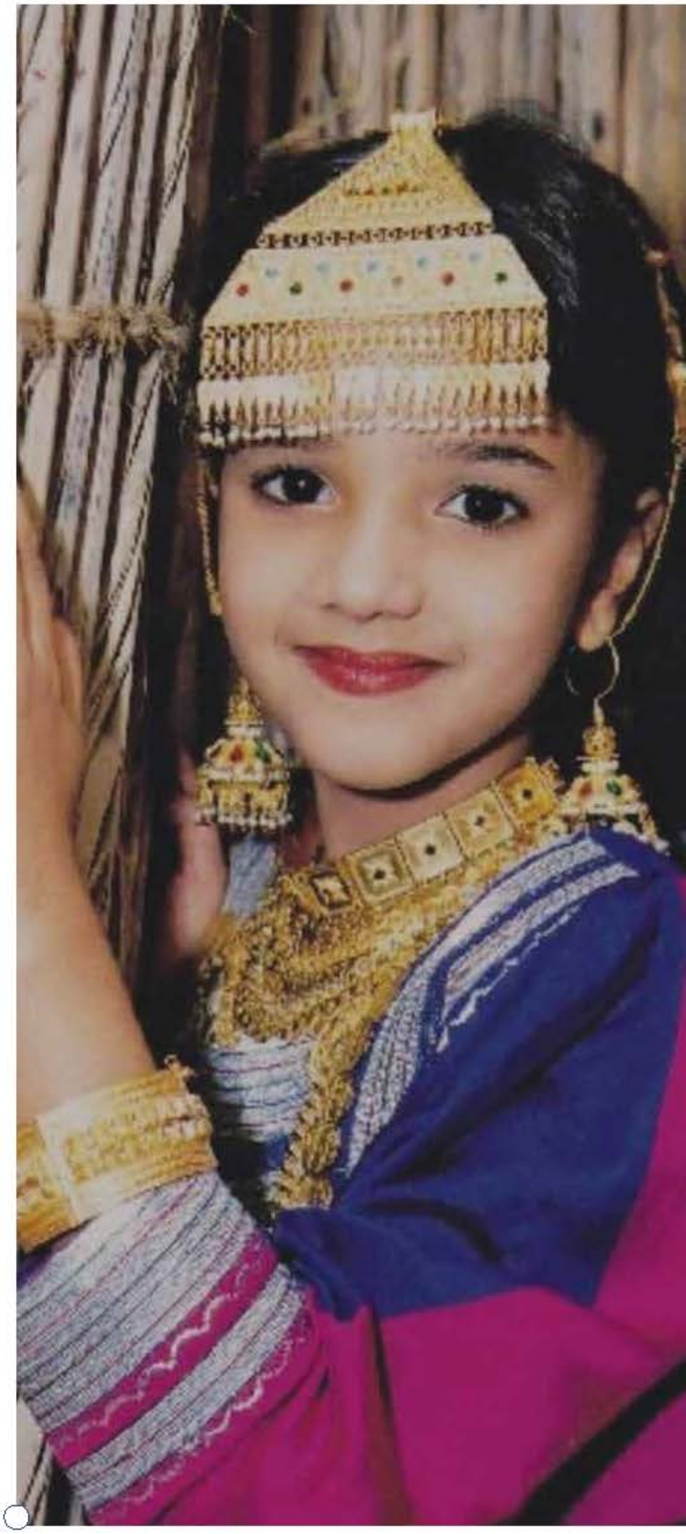
لدى المنظرين العرب. وفي نفس السياق نجد أن الباحث المستشرق المختص في العلوم الموسيقية هنري جورج فارمر يؤكد على إمكانية أن تكون أوروبا قد اقتبست كذلك طريقة التدوين الموسيقي المعتمد على الأحرف الأبجدية من العود الإسلامي وذلك في إطار الممارسة التطبيقية[104]، حيث أن هذه الطرق الخاصة بالتدوين استمرت إلى حدود القرن الخامس عشر وهو التاريخ الموافق لسقوط غرناطة آخر معاقل العرب، غير أن طرق التدوين قد تطورت في وقت لاحق حيث أصبحت متلائمة أكثر مع النظام الموسيقي الهارموني.

وفي حين حافظ العود المشرقي على طبيعته الهيكلية العامة وخصوصياته الجمالية منذ الفترة الإسلامية إلى حدود الفترة المعاصرة، إلا أن العود الأوروبي واجه عدة تغيرات تمثلت في زيادة عدد الأوتار وبذلك اتسع المجال الصوتي إلى جانب إطالة رقبته مع إضافة أوتار تناغمية مع اعتماد العود ذي الرقبتين والذي يعرف بالعود الفرنسي[105]. فمما لا شك فيه، فإن العلاقة بين العود المشرقي والعود الأوروبي في الفترة التاريخية الأولى التي اقتُبِسَ فيها الغرب هذه الآلة يمكن تحديد عدة روابط وعناصر تماثل، إلا أنه وفي الفترة المعاصرة أصبحت المقارنة تعطي تباينا أمن ناحية الشكل العام وطريقة الصنع والمدوّنة الموسيقية المتصلة بكلتا الآلتين، والجدير بالذكر أن العود المشرقي حافظ وبشكل عام على الجانب اللحني الأفقي التطريبي والخصوصيات الزخرفية (هذا على غرار بعض المناهج الحديثة التي تعطي مجالا آخر للأداء المتعدد الأصوات)، كما أن العود الأوروبي اختص بأداء الأنماط الموسيقية ذات التعدد الصوتي والنظام الهارموني. لذا فإن آلة العود على العموم شكّلت في فترة من تاريخ الموسيقى العربية والغربية نقطة التقاء واختلاف في الآن نفسه، حيث مكّنت هذه الآلة العرب من فرض لون موسيقي ونمط أداء طربي وارتجالي بينما ساهم اقتباس الغرب عن العرب آلة العود من تبلور أساليب الأداء وتطور لطرق التدوين وبالتالي خلق مجالا تعبيريا جديدا.

إنّ ما ذكرناه في بداية هذا المقال من خلال التأكيد على العلاقة الثنائية بين الشرق والغرب فإنّ هذه العلاقة التي كانت مرتكزة على المعارف العربية الإسلامية، إنّ الملامح العامة لهذه العلاقة قد تغيّرت جرّاء عدّة عوامل تاريخية لعلّ من أبرزها العامل السياسي والمرتبط بالحركات الاستعمارية على أغلب الأقطار العربية، حيث تحولت اتجاهات التأثيرات الفنية وأخذت الصبغة المعاكسة في حدود القرن الثامن عشر وأصبح النموذج الغربي هو المثال المرجع المعتمد لدى العرب في العديد من المجالات الحياتية.

أ. أحمد عبد الهادي المحمد صالح - السعودية

صياغة الحُلي في الأحساء عراقةُ التاريخ واحترافية الصنعة



أيُ حاضرةٍ يمتدُّ بها العمر ويطول زمانها وتبقى صامدةً أمام الظروف الطبيعية والدخيلة عليها، لا بد أنها تتضمن على نقاطِ قوةٍ أعطتها استمرارية الوجود، وشقّت طريقها أمام تحدياتٍ عصفت بها، منها أن تكون الأرض ذات عطاءٍ، والناسُ يقبلونَ على العملِ والحرفِ اليدويّة بكل أشكالها وأنواعها دون تذمر، فيما إنتاجهم ذو الجودة والوفرة يصدّر خارج مدينتهم، فأصبح اقتصادهم قوياً، وبالتالي تفد الناس عليهم من أجل كسب المعرفة.

والأحساء واحةٌ طبيعيةٌ خلابةٌ و كبيرة، عُرِفَت بأكبرِ واحةِ نخيلٍ عربية، وهي تقع شرق شبه الجزيرة العربية من المملكة العربية السعودية، كما أنها أكبر المحافظات الإداريّة السعودية مساحةً، إذ تبلغ مساحتها ما يقارب ربع مساحة المملكة تقريباً، حيث أنَّ لها امتدادٌ تاريخيٌ ضاربٌ في الجذورِ، فقديماً عُرِفت باسم "هَجَر" نسبةً إلى أكبر مدنها القائمة آنذاك، كما كانت تُعتبرُ جُزءاً من إقليم

البحرين التاريخي، والذي كان يمتد من الفراتِ شمالاً إلى عُمان جنوباً، إلى أن تقلّص الاسم تدريجياً عن المنطقة وأصبح يطلقُ على مجموعةٍ من الجزرِ في الخليجِ كانت تعرف باسم "أوَال".

بينما برزت في المنطقة مدينة الأحساء التي بناها أبو طاهر سليمان بن أبي سعيد الجنابي القرمطي، حيث نمت كحاضرة وازدهرت وعُمِّرت بأهلها وناسها، وساهمت طبيعتها الخلابة بما حباها الله من نخيلٍ وأشجارٍ متكاثرة وينابيعَ مياهٍ متناثرة تسقي بروافدها الحقول الزراعية في قيام السكان بممارسة أنشطة حرفية أسهمت في إثراء الموارد الاقتصادية، وقد وُصِفت صِناعتها بالعجيبة، وذُكِرَ بأنها لا تكاد توجد في غيرها[1]، مثل: الحياكة وخياطة العبي، والصياغة، وصناعة الحصر، والخوص والفخار والخزف، والصباغة وغزل المنسوجات، وصناعة دلال القهوة، وتعتمد هذه الحرف على ما يتوافر من مواد أولية محلية، وأسواقها عامرة بالبيع والشراء حتى شُبِّهت بأسواق مصر[2].

والناس في الأحساء لا تترفّع عن ممارسة الحرف اليدوية مهما كانت بساطتها، بل إنَّ هناك العديد من العوائل تتوارث هذه الحرف والمهن ممّا يزيدها خبرة في هذا المجال[3]، فوفرة الأيدي العاملة، ووجود طلب على المنتجات المحلية، والوعي بجودتها، أعطى المنتج سمعةً وشهرةً ورواجًا فغدت معظم المنتجات مطلوبة في مناطق الخليج[4].

وأحد حرفها اليدوية التي اشتهرت وعُرِفتَ بها منذ أمدٍ بعيد ضارب في القدم، هي صياغة الحلي والزينة؛ المتمثل باللؤلؤ والذهب والفضة والأحجار الكريمة، والتي كانت سابقاً تُصدّر ما تصنعه إلى جميع مناطق الخليج؛ لجودته وقوته وشكله الذي يبهر الناظر له.

أولاً: أهداف البحث:

- حفظُ جانبٍ من الصناعةِ التراثية في الأحساء قبل أن يخطفه النسيان وتفقده الذاكرة ويدفنه الزمن؛ وبالتالي لا يمكن تدارك ما يمكن تداركه بعد الفوات، فقد تقلّصت صناعة الذهب اليدوية وأوشكت على الاندثار وقاربت على الاختفاء، بسبب ظهور تقنيات حديثة لتشكيل المصوغات آلياً، حيث أصبحت قطعة الذهب المصنّعة يدوياً تُحفةً تراثية نادرة في السوق المحلي لعراقتها ودقّة صياغتها وفنّيتها المتقنة.
- عزوف النساء عن الصناعات اليدوية وميلهنَّ إلى الصناعات الحديثة في صياغة الحلي وهجرهنَّ للصناعة التقليدية اليدويّة، مما تسبب في نسيان أسماء الحلي والمسكوكات الذهبية والفضية الأحسائية القديمة التي تزيّنت بها الأمهات، ولعلنا هنا في هذا البحث نورد شيئاً يذكرهنَّ بالماضي القديم.
- وجود توجه عالمي للعودة نحو التراث الإنساني، والأحساء من المناطق التراثية العريقة التي امتلكت تاريخًا عظيمًا في مجالاتٍ مختلفة، وصناعة الذهب وصياغته من الأنماط التجارية التي اشتهرت وعُرفت بها منذُ مئات السنين، ولهذا أدرجت منظمة اليونسكو حاضرة الأحساء كموقع تراثي عالمي، واختارها المجلس الوزاري العربي للسياحة عاصمةً للسياحةِ العربية لعام 2019م، وهذا ما يعزّز فاعليّة هذا البحث وأهميته.
- تحفّز البعض للعودة إلى عبق الماضي بما يحمله من أصالةٍ وعراقة، وبما يكتنزه من نكهةٍ تُراثية جاذبة، تحمل رونقًا أخّاذاً يُسحرُ العيونَ ويأسر الألباب، والذهب وأشكاله الفنيّة هوَ واحدٌ من الدوال التي تدلُّ على صورة الماضي الجميل، لذا نحاول من خلال هذه الدراسة عرض أنواع الصياغة وطرق السَّبْك القديم لحفظهِ من الاندثار.

لقد لبست المرأة في الأحساء الحلي بأنواعه كامرأةٍ فاتنةٍ تهوى وتعشقُ لبسَ كل ما هو غالي الثمن؛ وله بريقٌ ولمعان، ولكن لبسه يتفاوت من امرأةٍ إلى أخرى،

حسب الوضع الاقتصادي والوضع الاجتماعي، كما يعتمد ذلك على الظروف المعيشيّة الضاغطة التي تشهدها المنطقة، فالبلد مرَّ بفتراتٍ عصيبة وصلت إلى حد المجاعة والعوز؛ وانتهت إلى خط الفقر المدقع، وأيضاً حسب ظروف كل عائلة أو أسرة، وربما أيضاً بسبب ضعف يد الزوج مما يدفعها أن تلبس ما رخُص سعره.

ومع ذلك ففي المنطقة أُسَرٌ كثيرة مستواها الاقتصادي مرتفع، وبعضها الآخر متوسّط، حيث يقومون بادخار مبالغ نقديّة لشراء الحلي، وخصوصاً المصوغات الذهبية في كثيرٍ من مناسبات الزواج، وكما مرّت على المنطقة سنونٌ خصبة مرّت عليها أيضاً سنونٌ عِجاف، ويوجد في المنطقة فترات زمنية فيها رخاء اقتصادي مثل موسم الغوص وموسم جني ثمار التمور، ففي هذه الأوقات تتوفر القوة الشرائية[5] لديهم لمن يعمل في هاتين المهنتين.

ثانياً: حِلي المرأة الأحسائية:

1) اللؤلؤ:

من الأعمال التي امتهنها الأحسائيون استخراج اللؤلؤ والاتجار به، إذ يُعدُّ من الأنشطة الرئيسية في المنطقة، حيث يزيد عدد السفن في حملات الغوص على ألف سفينة، وعدد العاملين عليها حوالي ستة عشر ألف رجل، وتبلغ صادرات الأحساء من اللؤلؤ عام 1307هـ / 1889م بـ (4.300.000) روبية، وفي عام 1314هـ / 1896م (410.039.3) روبية، وفي عام 1319هـ / 1901م حوالي (410 .4.753) روبية[6]، والمرأة الأحسائية تزينت باللؤلؤ بعدما صاغته الأيادي الماهرة صياغة متقنة[7](3)، وظهرت بها وهي في أكملِ زينةٍ لها في مناسبتها.

2) الفضة:

لا يزال للفضةِ مكانةٌ وطلبٌ في الأحساءِ إلى يومنا هذا، وإن اقتصرت حِلْيَتُه وجماليته على الرجال؛ والتي تتمثّل في لبس الخواتم وتزيين مقابض الخناجر وأغماد السيوف، إلا أن الفضةَ كانت متداولةً بكثرة في السابق حسب الوضع الاقتصادي كما ذكرنا آنفاً، فالفضة منذُ عهدٍ بعيدٍ جداً تشكّل المقياس للقيمة في الشرق الأقصى، وبخاصة في الهند والصين، ولذا لقي (ريال ماريا تريزا) رواجًا كبيرًا في منطقةِ الشرق الأوسط، بالاستفادة منه في الصفقات والمعاملات التجارية مع الأقطار الشرقية المجاورة[8]. فالنساء يلبسنه في المناسبات وهو السائد بينهن حتى أخذ حرفيو الصاغة يُدخِلونَ الذهبَ في زخرفةِ الفضةِ فقط، وإضافة نوع من اللمسة الجمالية على المنتج، وامتد الزمن حتى غلب الذهب على الفضة.

وقد صنعَ الصاغةُ أنواع حليٍ كثيرة من الفضة تزينت بها المرأة في السابق، وتتميز بزخارف كثيفة، ولازالت هذه الزخارف تأخذ أشكالاً وأنماطًا مختلفةً في صناعةِ الخواتم، وغمد ومقابض الخناجر تزين بالفضة مع نقشات خاصة وناعمة، وأختام شخصية تحمل اسم حامل الختم يستخدمه صاحبه في المعاملات التجارية والبصم به على الأوراق الرسمية والوثائق الخاصة، ومن الحلي التي تصنع من الفضة: الخلاخيل (الحجول)، والسبح، والسلاسل، والتراجي (حلق الأذن)[9].

3) الأحجار الكريمة:

استخدمت المرأة الأحسائية عدداً من الفصوص والأحجار الكريمة كالعقيق والياقوت والفيروز التي تباع في المنطقة كعناصر جمالية على المعادن الثمينة خاصة الفضة لتعطي لبياضه جمالاً ورونقاً بألوانها الزاهية، وكان يتم صف تلك الأحجار بعناية فائقة وترتيب خاص لتضفي على المسكوكات والحلي جمالاً بديعاً وتزيد من قيمتها عند البيع.

4) الذهب:

يعدُّ الذهب من أنفس المعادن وأغلاها وأجملها، لهذا حرصت المرأة الأحسائية على التجمّل به واتخاذه حِليةً وزينة، كما سعت إلى اقتنائه كقيمة استثمارية لتفادي نوائب الدهر، وكما يقال في المثل الشعبي: "الذهب زينة وخزينة".

ثالثاً: أسواق الذهب في الأحساء:

عرفت أهل الأحساء الذهب منذ أكثر من ألف سنة، فاهتموا بصناعته والإتجار به، فكانت لهم حركة سوقية دائبة في مختلف الأقطار المجاورة كالبحرين والكويت، فضلاً عن تأثيره المباشر على اقتصاد الأحساء، حيث كان عدد المشتغلين فيه يتناسب مع حجم الاتجار به، فأنشئوا دكاكين متجاورة ذات ممرات ضيقة مغطاة، وهذا السوق يقع في وسط مدينة الهفوف القديمة ويسمى (سكة[10] سوق الذهب)، وفي المبرز يوجد سوق آخر، في داخل هذين السوقيْن مصانع ومتاجر ومحلات صاغة الذهب والفضة، ويعتبران من أقدم الأسواق في الخليج. والآن توجد متاجر الذهب بالإضافة للسوقين المذكورين في المجمعات التجارية الكبيرة المنتشرة في مدينة الأحساء، والقرية الشعبية التي شيدتها أمانة الأحساء مؤخراً، وذلك مجاراةً للنمطِ التسويقي الحديث.

وتفتح محلات الذهب على فترتين، صباحية ومسائية، على النحو التالي:

- الفترة الصباحية: حوالي الساعة التاسعة إلى وقت صلاة الظهر أي بمعدل ثلاث ساعات، ما عدا يوم الجمعة من كل أسبوع.
- الفترة المسائية: من بعد صلاة العصر إلى أن يرفع المؤذن صوته إعلانا منه بدخول وقت صلاة المغرب.

لقد كانت أسواق الذهب بالأحساء تزدان بسبائك الذهب والفضة والفيروز التي تدخل في تزيين الحلي، والأحجار الكريمة والخرز الملوّن، كان التجار يستوردونها من بلادِ الهند[11]، ويشترون أيضًا الذهب المستعمل أو القديم من الأهالي ممن لديه الرغبة في بيعه أو استبداله.

وفي الزمن الماضي كان يوجد باعةُ ذهبٍ جوالة في الأحياء، يتنقلون بين القرى لعرض الحلي عليهم والشراء منهم، وهؤلاء الباعة يعرفون بـ (الشرطنة)[12] كانوا يحملون على أكتافهم كيسًا من القماش الأبيض وبداخله ميزان، يسيرون على أقدامهم وينادون بأعلى الصوت: زري عتيج[13]، ذهب عتيج، شاخ[14] عتيج، نبيع نشتري، وبصوت جهوري متناغم[15]. وما أن يسمعن الصوت الذي اعتدنَ على سماعهِ في يومٍ معين من أيام الأسبوع، حتى يتجمعن حوله، لعرض ذهبهم القديم عليه وشراء آخر. والشرطنة يشترون الذهب والزري والفضة.

ومن الشرطنة من يتنقّل من منطقة إلى أخرى بين دول الخليج، ليعرض بضاعته ويقيم هناك مدةً زمنية ثم يعود إلى وطنه وأهله.

رابعاً: الأسر التي امتهنت عمل صياغة الحلي:

توارثت العمل ومزاولة مهنة الصياغة أسر عرفت من القديم وإلى وقتنا الحاضر، حتى لقبت وعرفت بالصاغة[16] نسبة إلى المهنة التي يزاولونها. ومن هذه العوائل على سبيل الذكر لا الحصر: الأربش والأمير، والباذر، والبوحمد (في الفضة)، والبو رمضان، البقشي والبن خليفة، والبن سليمان والبن عيسى، والبوخضر (في الفضة)، والبوجبارة، والبوحليقة، والبودحيم والبوطلميس، والحسن والحمراني، والحمود، والخرس والدجاني منهم الحاج الحاج الحرفي عايش بن محمد الدجاني -أطال الله بعمره- (في الذهب والفضة)، والدوخي والدِّين، والسميّن، والسريج والشيخ علي، والصايغ، والعبدالله والحمد، والمحمدعلي، والمسلم، والمهنا، والموسى الفداغم (في الفضة)، والمؤمن، والنجادة والنجدي، النجيدي، والنمر، والوايل، والوهاب[17]. ويمكن أن ترى صائغ ذهب عمل في صياغة الفضة لكن العكس غير وارد.

خامساً: الحلي في الطب المحلي:

من الجوانب التي يمكننا ذكرها في بحثنا هذا مدى ارتباط معدني الذهب والفضة بالطب القديم وارتباطهما بالأمور الروحية وحماية الإنسان بهما عن العين



الحاسدة والشريرة[18]، وقد كتبتُ بحوثاً حول هذه الأمور وعن علاقة المعادن بالروح، ويظهر لي أن أهالي الأحساء لديهم تعامل مع هذه الأمور، وإن لم يصلنا شيء إلا النزر البسيط مثل: استخدامهم الذهب لمرض "البصفار" أو "الصفرة" jaundice الذي يصيب الأطفال حديثي الولادة، فيغلب على جسده اللون الأصفر، فمع تعريض الطفل المصاب لأشعة الشمس المباشرة في أوقات معينة، يضعون قطعة من الذهب على جسد الطفل المصاب ظنًا منهم بأنها تساهم في إزالة الصفرة من جسده، وهو معتقد لا يزال معمولا به حتى الآن.

وأيضًا: كانت لديهم (طاسة) وهي إناء صغير من الفضة يُكتب فيه أثناء التصنيع آيات من الذكر الحكيم ويحتفظون بها في منازلهم في مكان طاهر حتى لا تمسه النجاسة، وإذا مرض أحد أفراد الأسرة يوضع في هذا الإناء قليلٌ من الماء مع ماء الورد والزعفران ويقرأ عليه آيات من القرآن الكريم ثم يشربه المريض من أجل شفائه.

وتعمل صناديق صغيرة مربعة الشكل أو سداسية تحيطها نقوش وزخارف أحيانًا من الفضة، وعليه بعض الفصوص زرقاء اللون من الفيروز أو مرجانية وهي خضراء اللون، وتسمى (جامعة)[19]، أو حجاب؛ للحفاظ على الورقة أو الحرز المكتوب من وصول الماء لها؛ ومن ثم ذهاب محتواها وبطلان مفعولها، أو وقايةً لها وخوفاً من أن تمسّ النجاسة الآيات المذكورة فيها والروايات والأدعية، فيوضع حاجز وحائل ما بين الحرز وأي مؤثر آخر، فعملوا أولاً على وضعه داخل جلد، ثم تطور الأمر بصناعة صناديق صغيرة من الفضة، وفي أطرافها ثقوب يتم من خلالها ربط عضد أو كتف التي عملت من أجله، وبعضها معلقة بسلسلة لتوضع على رقبة المريض.

سادساً: أدوات صناعة الحلي:

لكل حرفة تحتاج إلى أدوات من أجل القيام بأدائها، بعض هذه الأدوات يتم صناعتها محليًا وأحيانًا يتم استيرادها. والعمل في هذه الصناعة والحرفة أيضاً بحاجة إلى أدوات لتساهم في إنجاز الصائغ في عمله؛ هذه الأدوات تسمى محليًا (العدة)، ولا نبالغ إذا قلنا أنّ

الطاولة (الصندال) التي يعمل عليه الصائغ تُعدّ من أدوات العمل؛ لضرورة الحاجة لها أثناء العمل، ومن هذه الأدوات التي يحتاجها صائغ الذهب[20] ما يلي:

- **جـلّابة**[21] (زرادية): ويسميها البعض أم رويسات، الآلة يدوية، بواسطتها تمسك قطعة الذهب لقصها أو طرقها وحتى بردها.
- **شـفت**: ملقط، يمسك به القطع ما يعمل على صيا غتها .
- **چـصفة**: مثل المسطرة مسطحة ولكنها من حديد، بها عشرونَ ثُقبًا مختلفة الاتساع.
- **چطم**: عمود من حديد صلب.
- **مُخطر**: هو مثل (الچلاب) ولكنها كبيرة الحجم.
- **طبعة مطبوع**: وتستخدم لطبع النقاشات الموجودة عليها، ومنها أنواع.
- **طبعة شيماج**.
- **صنـدال**: قطعةُ حديدٍ صلبة وقوية، يستعين بها الصائغ ليضع عليه (المنقار) أو أي قطعة ليضرب عليها .
- **مرسفاد**: هي مطرقة صغيرة الحجم، يستخدمها الصائغ لطرق الذهب أو الفضة طرقًا خفيفًا.
- **مَـرد**: قطعة من الحديد الصلب، طولها حوالي عشرة سنتمتر، نهايتها مقلمة مثل رأس القلم، أما من الأعلى فيطرق عليها الصائغ المادة التي يضعها ب (المرسفاد)، وتعرف هذه القطعة بين العوام بـ(الچزل).
- **مُـبرَاد**: حجر صخري ناعم الملمس، يحك به قطعة الذهب؛ لمعرفة عيار الذهب.
- **مطرقة**: تستخدم أكثر من مطرقه بأحجام مختلفة، لكل مطرقه غرض معين في الصنع ولها اسم معين، والمطرقة تستخدم في طرق القطع الثقيلة.
- **منقار**[22]: وهو عبارة عن لوح حديدي به قوالب مثل الكور بأحجام مختلفة لتشكيل الذهب.
- **منفاخ**: شكله معروف ومتداول، إلا أن حجم منفاخ الذهب صغير.
- **منقاش**: يلتقط به قطع الذهب الصغيرة، وعند الصائغ أحجام مختلفة منه.
- **سـنبج**: (مقص) لقطع القطع الصغيرة، ويستخدم الصائغ أحجاما مختلفة منها.
- **الدوة**: التي يوضع فيها الفحم.
- **السنبك**: ومنه أشكال مثل المربع والمستطيل والمستدير والمثلث، وهو قطعة مستطيلة من الحديد طرفه السفلي يكون إما دائريًا أو مستطيلاً حسب مهمة العمل، وتنحصر وظيفته في قطع صفائح الذهب الصغيرة وتحويرها إلى الشكل المطلوب.

ومما تجدر الإشارة إليه أني وقفتُ على بعض الوثائق الشخصية وفيها يوصي بعض الآباء ممن عرف بامتهانه ومزاولة حرفة الصياغة بأدوات الصياغة التي يعمل بها لأبنائه، وبعضهم يهب هذه الأدوات للذكور دون الإناث[23]، وما هذا إلا حرص منهم على أن تبقى هذه المهنة بين أفراد الأسرة.

سابعاً: أشكال القطع المصنّعة:

يصنع الحلي بأيدي مهنيين مختصين في هذه الصناعة بتصميمات وأنواع مستوحاة من البيئة مزين بعضها بالزجاج، كما تصنع بنقوش وأشكال زخرفية جميلة متناغمة، وذلك بعدما يتم تلحيمها وتشكيلها على شكل نباتات أو أزهار، وأوراق شجر، أو جنيهات.

وترصّع وتزيّن الحلي الأحسائية بالفصوص والأحجار الكريمة المنوعة، وإن كان الفيروز أكثر استعمالاً والزمرد، والزجاج اللامع، والياقوت الأحمر.

ومن الملاحظ أن طول الحلي يغلب عليه الأشكال الدائرية وشكل الجنيّه (العملة المعدنية) وشكل الهرم المقلوب وشكل المعين الصغير والكرات الذهبية على



أطراف السلاسل وبينها قطع مستطيلة الشكل صغيرة الحجم، وتُنْظَم بشكل فريد ذي تأثير سحري على الناظر من جماله وروعته.

ثامناً: أسماء الحلي ومواضعها:

من العسير جداً تحديد أسماء الحلي التي تتزين بها الفتاة الأحسائية، ابتداءً من الصناعة والتشكيل وانتهاءً بالصياغة والتطعيم، وإذا ذكرنا بعضها اجتهاداً إلا أنه لا يمكن ذكر جميع الأنواع، ولا يمكن أيضاً أن نحدد أيهما أقدم في الصنع، ويرجع السبب في ذلك إلى بُعد الزمن، وانقطاع التعامل بها، وعدم ذكرها وتدوينها في الكتابات السابقة، إلا ما قل وندر.

والفتاة الأحسائية مثل أي إمرأة في العالم على امتداد التاريخ تجد ذاتها بتحقيق رغباتها في اقتناء الذهب ولبسه، وقد لبسته في جميع مناطق جسدها، على النحو التالي[24]:

1) حلي الرأس:

- **القبقب**[25]: قطعة ذهب دائرية، يسمى شكلها محليًا (طاسة) مقعرة ثقيلة الوزن، تتضمن أربع فصوص من الفيروز أو الياقوت، توضع على الرأس فوق الهامة بعدما يسرّح شعر الرأس ويترك مسدولاً، تنزل من القطعة سلاسل مثبتة بإحكام، تسمى (مراسل)، يعتمد طولها على رغبة الفتاة فحينا بعضهن تريد أن تكون المراسل بطول عشرة سنتيمتر تقريبًا وبعضهن ترغب أن تكون يوازي طول شعرها.
- **قصة السعد**[26]: قطعتي ذهب طوال بمقاس 70 سم، مثل ضفائر الفتاة، ولها مشابك لتعلق بواسطة هذه المشابك على الرأس بعد ترتيبه، وهو بصورة الهلال، شرائح مرتبطة بعضها ببعض في نهايتها تضع لها ذارية.
- **الهامة**: قطعة دائرية توضع على الرأس، وبها تستخدم كثير من ليرات الذهب.
- **الريشة**: تصاغ على شكل مقبض (مقضاب)، وهي مثل مقبض شعر الرأس أو ما يسمى مشبك[27].
- **جديلة**[28]: قطعة صغيرة من الذهب مصممة بشكل الوردة في أسفل طرفها سلسلة مزخرفة، توضع في وسط مقدمة الرأس[29].

2) حلي الصدر أو الرقبة:

- **مرتعشة**: تتكون من مجموعةٍ من البيوت، وهي ما تُعرف بالقاعدةِ التي ستُحدد طول المرتعشة بناءٍ على مقاس صدر الفتاة التي ستتزين بها، وكل بيت يتضمن زركون وينزل من البيت ثلاث حلق وذارية (كورة صغيره من الذهب). يعتمد طول حلقات المرتعشة على رغبة الفتاة فبعضهن يفضلنه قصيرا وأخريات يرغبن به طويلا.
- **المزنط**: وتسمى المرتعشة، ويطلب أيضاً أن يصنع من الفضة مثل ما يصنع من الذهب.
- **البشت**: يكون بشكل جيب للمرأة، ويتكوّن من قطع جنيّه ذهبية يربط بينها الحلق بشكل المثلث، ثم يستقيم ويلتقي كقطعة واحدة، ثم ينسدل إلى الأسفل ويغطي صدر المرأة بشكل مستطيل ويتخلله من الأعلى شكل مثلث منقلب، مكون من قطع دائرية متصلة بعضها ببعض بِحَلَق وتكون نهاية المثلث من الأسفل قطعة كبيرة من الذهب مميزة. وتعلق على رقبة المرأة بسلسال من ذهب. يقدر وزن البشت بالكيلو.
- **مرية أم هلال**: وهي عبارة عن حلقة من الذهب تتدلى منها قطعة على شكل هلال، وتنسدل من هذه القطعة مجموعة من الحلق في نهايتها ذراري (وهي عبارة عن قطع مكورة صغيرة من الذهب)
- **المرتهش**: كرسي، عدد من السلاسل الذهبية على شكل حلاقات مربوطة بعضها ببعض بقطعتين مثلثي الشكل، بكل منهما (جلاب)، وحجمها كبير يحتوي على كامل صدر الفتاة.
- **المرية**: وهي السبحة الحساوية، وتترصّع بفصٍّ كبير مربع، أحمر اللون، يحاط باللؤلؤ.
- **السبحة الحساوية**: سبحة اشتهرت في الأحساء، وتهافتت الفتيات على اقتنائها والتزيّن بها، وقد مرَّ ذكرها باسم (المرية).

3) حلي الأذن:

تسمى حلي الأذن (التراچي)[30] و(الحَلَق)[31]، ويطلق عليها أيضاً (تنابيل)[32]، تثقب شحمة إذن الفتاة برأس إبرة الخياطة، وثقب الأذن لا يحدد بيوم معين وإنما من الشهر الأول من الولادة إلى حدود سنتين، ويكون مع الإبرة خيط أسود في أثناء الثقب يبقى الخيط في شحمة الإذن ويعقد في موضع الثقب حتَّى لا يلتئم الخرق وإذا تيسرت أمور أسرتها الاقتصادية يقتنون لها "تراچي"؛ لتتزيّن بها بعدما تعلق في أذنها. والحلق أنواع كثيرة وبأحجام مختلفة.

ومنها دقات (أو ما تسمى نقشات) كثيرة نوعت في التراچي حسب الذائقة النسائية أمام أبتكارات حرفي الصاغة، على سبيل المثال: ما يعرف بحلق نجوم الليل، وحلق صباح الخير، وهي ذات نجمة وهلال[33]، والربيعية، وهي ذات حلقه تدخل في الأذن ومعقودة بسلسال في وسطه قطعة دائرية مثل القرش السعودي.

4) حلي الأنف:

يثقب طرف الأنف بمثل ما تثقب به الأُذن، وأحجام الذهب التي توضع على الأنف صغيرة الحجم، إلا أن براعة الصائغ بوضعه فيها فص أو للؤلؤ يجعل جمالها يفوق الوصف، والتصاميم كثيرة منها: خُزّامة وهي حلقة كبيرة[34]، والزمام وهي حلقة صغيرة، والفردة[35]، والنجمة وهي عادة توضع على أنف البنات الصغيرارت.

ويظهر أن الخزامة في الأحساء كانت مقتصرة على النساء المتزوجات فقط، وعلى فتيات الأسر ميسورة الحال[36].

5) حلي معصم اليد:

تسمّى (معاضد) وهي أساور دائرية الشكل مختلفة التصميم أو الدقات تلبسها المرأة في معصمها اليمنى واليسرى، ومن أشكالها: (منيرة)، و(عقال فيصل): وهو سوار ضعيف فيه نقشه تشبه العقال الذي يضعه الملك فيصل على رأسه ولعله أتى الاسم منه.

- **وسـاور (دركتل)**: يكـون دائريا مسـطحا من الأعلى مثل السـلم وهو خشـن وناعم.
- و(**شميلة**): وجمعها شـميلات، عريضة بمقاس 18 أو حسـب مقاس تختاره الفتـاة وترصّع بالفصوص، ولها فتحة تسـاعد على وضعهـا في المعصم.
- **وبناجـر**: عبارة عن دوائر لا فتحـة فيها، وهي معاضد حسـاوية الصنـع والفكـرة، وتوصـف بأنهـا أصغر حجمًا من الشـميلات المذكورة سـابقًا، وفيه سـوار السد العالي.
- **والزنـد**: وهو عبارة عـن قطعة دائريـة كبيرة الحجم تلبسـها في زندها. وسـوار يعـرف بالعظـم: معضد ليـس بعريض ولا نحيف يتشـكل مـن ثلث مفاصل جامـدة وامتداد بشـكل العظم[37].
- **وسـوار حب الهيل**: أسـاور تلبس في كلتـا اليدين[38]، وتلبس النسـاء عادة سـت أسـاور في كل يـد، أو إثنا عشر إسـوارة في كل يد.
- ومـن الحلـي أيضـاً (**الـچـف**)[39]، يصمـم بخمس خواتـم مشـبوكة بسلاسـل توضع علـى ظهر كف الفتـاة مربوطـة بإسـوارة في المعصم.

6) الخصر:

المحـزم أو المخصّـر: وهـو حـزام يوضع على خصـر الفتـاة، مصنـوع مـن الذهب وتكـون عليه منقوشـات مختلفة .

7) الأصابع:

كثـيرًا مـا توضع الحلـي في الأصابع على شـكل حلقة وبأشـكال منوّعة؛ وتلبـس للزينة في مناسـبات مختلفة وأشـهرها الآن خاتـم الخطوبـة، مـا يسـمى ويعـرف بـ(الدُّبْلَـة)، وهو عبارة عن تقديم رمزي وإشـارة للارتباط من الخطيـب بخطيبته.

وعرفنـا مجموعةً مـن أسـماء الخواتم، منهـا: منقار وهـو مثل حبـة البيـذان، وخاتم صـاروخ يتضمّـن فصّاً أحمـر طويـلاً، وخاتم عجـلان، وخاتم ربـع جنيه.

7) القدمان:

- **الخلخـال**: وهـو الحِجْـل وجمعـه حجـول، كانـت تُصنـع من الفضة ثـم من الذهب بأشـكال وأحجام وتصاميم مختلفة، وتحلّـي المرأة رجليها به فتلبسـه في أسـفل سـاقها عنـد الكعـب، ويعطـي صوتًـا عند المشـي. أمـا الآن فأكثر مـن يلبسـه الأطفال، ويخصّـص الذهـب للفتيـات والفضـة للصبية.

تاسعاً: حفظ الحلي في المنازل:

لا شـك أن الذهـب بمثابة ادِّخار فهو زينـةٌ وخزينـة، تضيـف جمـالاً علـى مـن تتـزيّن بـه، وقيمـة ماليـة محفوظة وقت الحاجة والعوز، فيحفظ في المنازل بعيدًا عـن الأعـين داخـل الغـرف الخاصـة، بعدمـا يوضـع في صنـدوق معـدني أو سحّارة خشـبية، وإذا كانـت المرأة مـن الأسـر الميسـور حالهـا فلديهـا صنـدوق يسـمى (سـحارة أم نجـوم) مصنـوع مـن خشـب السمسـم القـوي ومزيـن بالنجـوم النحاسـية[40]، ويمتـاز بصلابتـه وبقفلـه الكبـير المحكـم، وداخـل الصنـدوق قسـم لحفـظ المقتنيـات الذهبيـة مقسّـمٌ إلى أجـزاءٍ صغـيرة لحفـظ الحلـي كل علـى حـدة[41].

مناسبات ارتداء الحِلي:

لا شـك أن نسـاء الأحسـاء تتزيـنَّ كمـا تتزيّـن أيُ فتـاةٍ علـى وجـه الأرض بـأرق وأجمـل الزينـة الـتي تتوفـر لديهـا مـن ملابـس ومجوهـرات، وتعطّـرت بأفضـل العطـور، حـتى تكتمـل جمـالاً وأناقـةً، وتكـون فتـاة عصـرها، مـع مـا حباهـا الله مـن نعمـة الجمـال الطبيعـي، يظهـر ذلـك جليّـاً في قصيـدة شـعرية للشـيخ علـي بـن محمـد التـاروتي (ت: 1150هـ)، يتغـزّل بفتـاة مـن مدينـة الهفـوف عاصمـة الأحسـاء[42]، قائـلاً:

سَمْعَاً مهفهفةَ الهفّوفِ من هَجَرِ
أنغمةُ الصوتِ ذا أمْ رَنَّةُ الوترِ؟



وذا الذي عطّرَ الآفاقَ فائحُهُ

تَرديدُ نفسِكِ ذا أم نفحةُ العطرِ؟

وصفحةُ الوجهِ تبدو منكِ مسفرةٌ

أم قرصُ شمسِ الضُّحى أم غُرّةُ القمرِ؟

وذا الذي فوقَ متنِ الظهرِ مُنْسَدِلٌ

سِتْرُ الدجى مُرْتَخٍ أم دجْنَةُ الشَّعَرِ؟

وهذهِ الوجنةُ الحمراءُ خدُّكِ أمْ

نارٌ بثلجٍ فلا بدع من القدرِ؟

وذا هوَ الخالُ فَوقَ الخَدِّ كُوِّنَ أمْ

قيراطُ مسكٍ مليحِ الكوْنِ والقدرِ؟

وذي ثغورُكِ في فيكِ العقيقيُّ أمْ

عِقْدٌ من البَرَدِ المنظومِ بالدُّررِ؟

وذا الذي فوقَ ملعوسِ الشِّفاهِ جَرَى

رحيقُ ريقِكِ أمْ صهباءُ مُعْتَصِرِ؟

وذا هو الجيدُ مصقولُ الجوانبِ أمْ

سبيكةُ الفضّةِ المنزوعةِ الكَدَرِ؟

وذاكَ نهداكِ في بلّورِ صَدْرِكِ أمْ

رُمّانتانِ هُمَا من أحسنِ الثَّمرِ؟

وذا الحريرُ على البطنِ الخميصِ عَلى

الخصرِ النحيلِ كخصرِ النحلِ مختصرِ؟

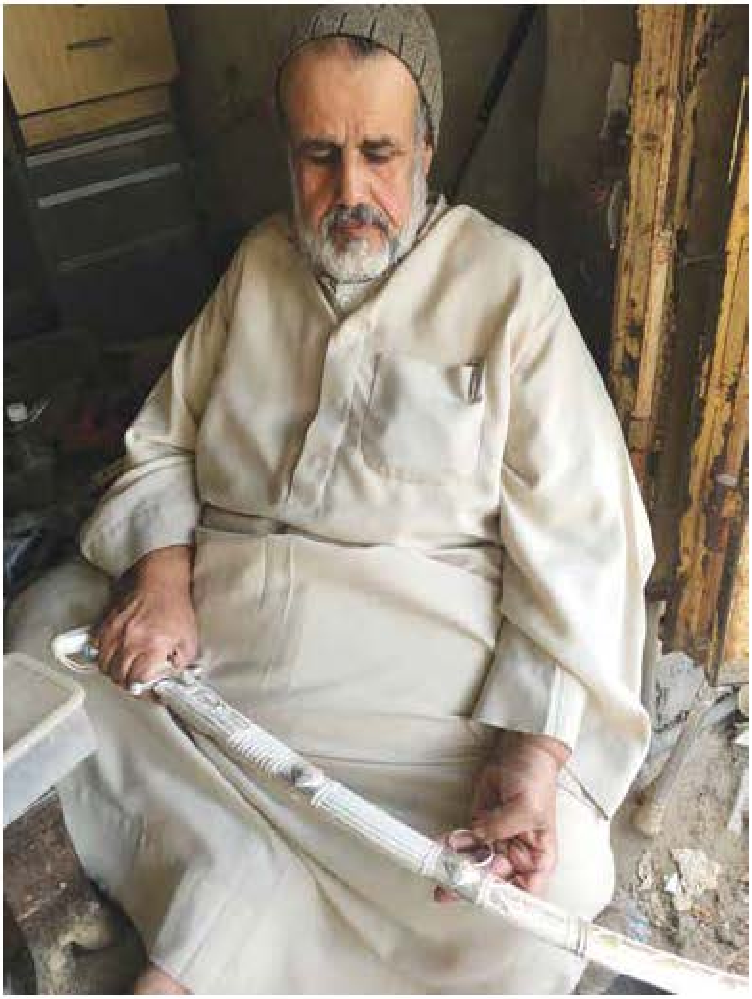
وذا الذي خَلْفُ قد ضاقَ الإزارُ بِهِ

مُرْتَجُّ كِفْلِكِ أمْ حِقْفٌ من المَدَرِ؟

وذا الرطيبُ الذي ماسَ النسيمُ بِهِ

إملودُ غُصْنِكِ أمْ ذا بانةُ الشَّجَرِ؟

وطبيعة الفتاة لا يمكن أن تتجرّد من لبس الذهب في كل الأوقات، من أول ما تُلبسها والدتها حلق الأذان



(ترجية) بعد تثقيب أذنيها وهي حديثة الولادة، إلى لبس معضد في اليد أو خاتم في الأصبع.

ومع هذا توجد مناسبات تتزين الفتاة بالذهب بشكل ملحوظ، مثل مناسبة الأعياد الدينية عيد الفطر وعيد الأضحى، والاحتفالات الاجتماعية مثل مناسبة الخطوبة والزواج وبعض المناسبات التي تجتمع النساء فيه مثل ليلة الحناء، وعند الزيارات العائلية، والمناسبات الشعبية مثل ليلة خمس عشر من شعبان والتي تسمى (الناصفة) وليلة (القرقيعان) وهي ليلة خمس عشر من شهر رمضان، وفي يوم الاحتفال بمولد النبي ﷺ.

خاتمة:

وهكذا أولت المرأة الأحسائية جانب الحلي أهميةً كبرى في حياتها المعيشية جعلته من الأمور المكمّلة لحُسنها وجمالها، وقد حاولنا خلال هذا البحث أن نسلّط الضوء عن العلاقة الوطيدة بين المرأة الأحسائية والذهب والمراحل التي يمر بها من تصنيع وتسويق حتى يصل إليها على شكل حِلية جميلة، مع عرض بعض الأنواع المشتهرة في السوق الأحسائي بأشكالها المختلفة، في إشارة إلى العراقة الأحسائية في صناعة الذهب والمجوهرات حتى برزت مجموعة من الأسر عرفت بعوائل الصاغة أي صنّاع الذهب والحلي.

أ. رقـاني الـزهـراء - الجزائر



الواقع الاجتماعي للحرف بالجزائر
دراسة ميدانية لحرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف أدرا

تعـد الحـرف بمثابة ذاكرة الشـعوب وتجسـيداً لواقعهـا ونمط معيشـتها عبر الأزمنة المتعاقبـة، بما تحويه من متغـيرات اجتماعية واقتصاديـة وثقافية... ألـخ، فالحِرف في المجتمع الإنسـاني عامة من المؤشـرات الدالة علـى طبيعة المجتمـع واتجاهاته تتوارثهـا الأجيال للإبقـاء علـى الهوية والسـمة الخاصة بكل مجتمع مـن المجتمعات كمـا أنها تكشـف من ناحيـة أخرى على حـال هذا المجتمع ونسـيج العلاقـات الاجتماعيـة والمهنيـة الـتي تربـط الحـرفي بمجتمعـه ومتطلباته عـبر التاريخ.

فالمجتمعـات بتقدمهـا وتطورهـا في شـتى المجـالات؛ إلا أنهـا لازالـت تحافظ على الموروث المـادي للإبقاء على الذاكـرة التاريخية والنمط المعيـش كما أضحت أكـثر اهتماماً بترقية حِرفهـا وحِرفييها لمـا أصبح للعمـل الحـرفي من ضـرورة ملحـة وواقع يكشـف عن العودة للماضي والاسـتفادة مـن الحاضر لتطوير مسـتقبل الحِرف في مختلـف الدول. 1

تتميز الجزائر بتنوع ثقافاتها وعاداتها وتباين قبائلها متحفاً متنوعاً لمختلف الحِرف؛ لذا فقد سعت الدولة الجزائرية لحماية هذا في شتى المجالات إلا أنها لازالت تحافظ على الموروث المادي للإبقاء على الذاكرة التاريخية والنمط المعيش، كما أضحت أكثر اهتماماً بترقية حِرفها وحِرفييها لما أصبح للعمل الحرفي من ضرورة التنوع والحفاظ عليه بتسخيرها جميع إمكانياتها لرعاية الحرف والحرفيين وتنظيم النشاط الحرفي ضمن أُطر قانونية محكمة تشمل كافة الجوانب المتعلقة بممارسة العمل الحرفي، وبالرغم من المزايا الداعمة للحرفيين ونشاطاتهم؛ إلا أن الحرفي يجد صعوبات كثيرة ولو بصفة متفاوتة تحتاج لمعالجتها، انطلاقاً من مميزات الحرفي البيئية ضمن علاقته بجملة من المتغيرات ولا سيما في طبيعة الحرفيين أنفسهم وما يواجهونه كتحد اجتماعي ومهني.

ولاعتبار الحرف نوعا من الموروثات الثقافية التي تعبر عن نمط معيشة الشعوب في حقب زمنية معينة، فالحرف تشكل جزءاً مهماً من الحياة الثقافية والفنية ضمن ثرات الشعوب وارتباطها بمختلف أوجه الحياة المتنوعة فقد مارسها الإنسان عبر مراحل حياته المختلفة ولا زالت للحفاظ على البقايا المادية من التراث الجمعي من صنائع وحرف مختلفة للإبقاء على الماضي في ظل تداعيات العولمة والتحضر التي تهدد كل ماهو تقليدي يعبر عن الهوية الوطنية. بهذا حاولنا من خلال دراستنا هذه التركيز على النسق المادي من الموروثات الثقافية وبالأخص الحرف اليدوية، كونها تشكل الركيزة الأساسية لتنمية المجتمع وتطوره ولا سيما في ظل التخلي عن ممارسة العمل الحرفي، حيث نسعى من خلاله لرسم الواقع الاجتماعي لحِرفيي صناعة الجلود بمنطقة أولف تحديداً، ومن هنا دعت الضرورة إلى أن نولي الموضوع شيئا من الدراسة والتحليل للوقوف على الواقع بأبعاده المحددة سابقاً وما يحويه من تحديات وعراقيل وذلك من خلال التساؤل الرئيس التالي :ما الواقع الاجتماعي لحِرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف؟

أولاً : الإطار المنهجي للدراسة

1) التحديد الاصطلاحي والإجرائي

لمفاهيم الدراسة:

لكل موضوع مفاهيمه الخاصة به والتي يُحدد من خلالها؛ بناء على هذا تم تحديد مفاهيم الدراسة على النحو التالي:

1-1) التحديد الاصطلاحي لمفاهيم الدراسة:

- **الواقع الاجتماعي**: يشير إلى وصف ما هو مادي في المجتمع، وهو يضم في مجمله نشاط البشر الذي يهدف إلى خلق المستلزمات الضرورية لحياتهم من طعام، وملبس ويتكون الواقع الاجتماعي من شبكة العلاقات الاجتماعية[1].
- **الحرفة**: حسب الدلالة اللغوية للمصطلح على غرار ما جاء في لسان العرب والحِرفة: "الصناعة وحِرفَة الرجل: صَنْعَتُهُ لأهله وأَحْتَرَفَ: كَسب وطلب وأَحْتَالَ، وقيل الاحْتِراف الاكْتِسَاب أياً كان"[2] . وتعرف الحرفة على أنها "مجموعة من الخبرات المتراكمة من جيل إلى آخر بأساليب مبتكرة وأدوات بسيطة ومهارات يدوية"[3].
- **الحرفي**: يعرف "محمد بشير علية" الحرفي " هو الصانع ذو حِرفة معينة يملك وسائله الإنتاجية البسيطة يصنع ويبيع شخصياً المنتوج التام الصنع يمتزج العمل بين الحرفي نفسه وأفراد أسرته أو عدد محدد من العمال وهنا يعبر الحرفي عن العامل ورب العمل في آن واحد"[4].
- **العمل الحرفي**: يعرف "السيد حنفي عوض" العمل الحرفي بأنه من أقدم أشكال الصناعة يحتاج إلى تدريب خاص، وهو قابل للتطور والتكيف مع الظروف المتغيرة، يمارس في ورش يقل فيها عدد العمال عن عشرة عمال"[5].
- **المشروع الصغير المنزلي**: حسب المنظمة العربية للتنمية الإدارية: هو مشروع فردي بالمنزل يعمل به أقل من خمسة عمال تستخدم فيه معدات

يدوية ومستلزمات إنتاج محلية وتسوق منتجاته للأسرة والمعارف[6].

- **المشروع الصغير الحرفي**: ورشة ذات ملكية فردية أو تضامن يعمل بها أقل من عشرة عمال يستخدمون معدات بسيطة ومستلزمات إنتاج محلية وتسوق في المناطق المحيطة بها[7].

نلاحظ هنا تقسيم المشاريع على حسب الوسيلة أو التقنية المستخدمة وعدد العاملين بها وهذا ما ينطبق على الصناعة الحرفية المنزلية، والتي تعتمد في الغالب حسب طبيعة الدراسة على تقنيات بسيطة في الغالب بإمكانيات محدودة في إطار ترويج ذاتي محلية الصنع وغالبيتها لا تتعدى حدود البيت لطبيعة المحيط المحلي والجنس الممارس للحرف.

- **الموروث الثقافي المادي**: عبر عن الخبرات التي ورثها الحرفيون عن آبائهم وهو يشير بذالك إلى نمط من الحرف التي يتوقف إنتاجها على الطريقة التقليدية ويتم توريثها من جيل لآخر، وبهذا يعكس الهوية المحلية[8].

- **التراث الشعبي المادي**: يشير إلى الحرف في مجتمع ما وهي بهذا المعنى تمثل الممارسة والمنتجات التي تعبر عن تقاليد مجتمع ما، وتحقق أهدافا نفعية واجتماعية[9].

تعتبر الحرفة موروثات مادية للمجتمع كونها تحمل هويته وتعبر عنه، أما التراث الشعبي المادي فهو مفهوم شامل وعام يشمل الحرفة وغيرها من الدلائل المعبرة على المجتمع وعاداته الخاصة به والحرفة بهذا جزء لا يتجزأ من التراث الشعبي المادي لأي مجتمع.

- **المهنة**: ترتبط المهنة في العديد من الكتابات سواءً كانت اجتماعية أو اقتصادية بالحرفة فكان لابد من إعطاء هذه النقطة شيئا من التوضيح، وذلك بالتركيز على التعارف التي تدرج المهنة كحرفة والعكس.

تعرف المهنة على أنها "مجموعة الأنشطة التي تستهدف توفير الحاجيات، وهي متعلقة بإنتاج سلع من صنع الإنسان والصناعات الحرفية"[10].

1 – 2) التحديد الإجرائي لمفاهيم الدراسة:

- **الحِرفة**: يقصد بالحِرفة ضمن الدراسة تلك المهن الشعبية أو الصناعات التقليدية

القائمة على التكرار ولا تحتاج لمؤهلات علمية عالية يغلب عليها الطابع اليدوي تعتمد على أدوات ذات مستوى تقني بسيط والمتمثل في بعض الأدوات اليدوية مع استخدام آلات كهربائية أحيانا في شكل آلة خياطة، يمارسها الحرفي معتمدا على مهاراته وخبرته الطويلة في العمل الحرفي، ويمكن مزاولتها عن طريق التدريب والممارسة بشكل فردي أو جماعي، يرتكز مكان العمل بشكل أساس على البيت وقد يمتد للورشة أو محلات خاصة تمتزج العمالة بين الأقارب و متمهنين .

- **الواقع الاجتماعي للحِرفي**: المقصود بالواقع الاجتماعي ضمن هذه الدراسة وصف الوضعية الاجتماعية للحِرفي، وما تُعبر عنه من نظرة المجتمع له وخاصية التوارث المهني والتحولات التي طرأت عليها وشبكة العلاقات الاجتماعية سواءً ما تعلق منها بالحرفيين فيما بينهم والمحيط الاجتماعي وما تحويه من تبادل للخبرات، وكذا الحالة السكنية وغيرها من المؤشرات المعبرة عن الواقع الاجتماعي للحرفيين بمنطقة الدراسة.

2) أهمية الدراسة:

تنبع أهمية الدراسة من أهمية الموضوع في حد ذاته وما يحتله قطاع الصناعة التقليدية والحرف من مكانة حيوية في الاقتصاد عامة والمحلي خاصة والتي تعمل على إدماج هذا الحرف بشكل حيوي في التنمية الاقتصادية وانعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. كما تنبع أهمية الدراسة من الحقائق التالية:

- الأهمية التي يكتسبها العمل الحرفي على كافة الأصعدة ودوره في دفع عجلة التنمية.
- خصوصية الاحتياجات والمشكلات الاجتماعية والمالية لهذه الفئة (الحرفي) وخصوصاً في المناطق الجنوبية والقصور تحديداً.

- يعتبر العمل الحرفي أحد القضايا الجوهرية التي فرضت نفسها على الساحة المجتمعية وعلى بساط البحث في الآونة الأخيرة، لما تعكسه من أبعاد اجتماعية واقتصادية وتنموية.
- تسليط الضوء على الوضعية الاجتماعية والمهنية للحرفي، وبيان ما يجد من عقبات تنموية واقتراح الحلول لذلك.

3) أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى:

- تقديم دراسة متكاملة لادوار وأهداف ممارسة الحرف خاصة بعض الحرف القديمة والوصول إلى فهم وتحليل لواقع عمل الحرفي في هذا النشاط (حرفة االجلود).
- محاولة لتقديم قراءة مستقبلية للعمل الحرفي بمنطقة أولف وبالأخص الحرفيين الذين يعيشون من مدا خيل الحرفة.
- ترشيد المعنيين إلى الاهتمام بالحرفيين وتقديم الدعم المادي والمعنوي لهم مع ضمان التسهيلات المكنة لمارسة عملهم وتطويره من أجل تحفيزهن على العمل أكثر.
- -إ ضافة دراسة علمية إلى المكتبة التي تبقى بحاجة إلى مثل هذا النوع من الدراسات الجزئية الميدانية.

ثانياً: الإطار النظري للدراسة:

1) مفهوم العمل الحرفي:

يتكون العمل الحرفي من شقين لكل واحد منهما ارتباط بالآخر وهما: العمل والحرفة ولكي نعطي تعريفا موحدا للعمل الحرفي فلابد من تعريف كلا المصطلحين ليتضح المفهوم بشكل عام.

1-1) مفهوم العمل:

حسب الدلالة اللغوية للعمل كما جاء في "لسان العرب" بمعنى: "الذي يتولى أمور الرجل في ماله ومُلكه وعَمله والعمل المهنة والعقل، والجمع أَعمال عَمل بنفسه[11]." وقال الأزهري عَمِلَ فلان العمل يَعمله عَمَلاً فهو عاملاً، وأعمل فُلان ذهنه في كذا وكذا إذا دَبره بفهمه وأعمل رأيه وآلته ولسانه"[12].

أما التعريف الاصطلاحي فيختلف حسب الآراء والإيديولوجيات التي اهتمت بالعمل وتناولته بالدراسة والتحليل، وبشكل عام العمل هو الجهد الذي يبذله الإنسان من أجل تحقيق غاية مهما كان نوعها اجتماعية أو اقتصادية سواءً كان العمل ماديا أو معنويا.

و من المنظور الاقتصادي يُعرف العمل على أنه عنصر أساسي من عناصر الإنتاج، بالإضافة إلى العناصر الأخرى مرتكزاً هذا الطرح على البعد النفعي من العمل.

فيعرفه "أحمد هني" بأنه "سلعة تباع وتشترى، وهو يُعبر عنها كهبة مادية مرتبطة بالمنافع المتحصلة منه"[13].

يتناول "كارل ماركس" العمل كما جاء في تعريف "عبد الرزاق جلبي" كمصدر للثروة يقع في سياق الإنتاج المادي، يشمل النشاط الإنساني برمته بما في ذلك الإنتاج الفكري[14].

مما سبق يتضح أن العمل في جل هذه التعاريف أكثر ارتباطاً بالمنفعة المتحصلة منه، إلا أن العمل له جوانب متعددة وليس حكراً على المادة أو المنفعة فهو يُعبر أيضاً عن الجوانب الاجتماعية والنفسية التي يسعى العامل لتحقيقها. ومن الناحية الاجتماعية فالعمل يرتبط بالإنسان وعلاقاته الاجتماعية ويعبر عن الذات الإنسانية.

يعرف العمل على أنه "تفاعل منظم للإنسان مع الوسط المحيط به، وما يحويه من أشياء وموارد وأشخاص وله عناصر من أهمها أدوات العمل وموضوعه الوسط وهو عملية تفاعلية متبادلة"[15].

غير أن كلا المعنيين يشير إلى الدافع من العمل على الرغم من ما يتضمنه العمل من جهد عضلي وفكري وعلائقي، فالعمل بقدر ما يرتبط بالدوافع مهما كان نوعها بقدر ما يرتبط بالالتزامات الاجتماعية.

ومن كل ما تم عرضه عن مفهوم العمل بأوجهه المختلفة نجد أن:

- غالبية التعريف اعتبرت العمل جهداً أو نشاطاً يقوم به الإنسان ولكنها اختلفت في الغاية والهدف الذي يسعى له.
- يختلف العمل سواء كان مأجورا أو غيره؛ فهو يمثل مجموعة مهام يتطلب تنفيذها جهدا فكريا ونفسيا وعضليا للإنتاج أو تلبية جملة الاحتياجات البشرية.
- تجاوز المفهوم الضيق للعمل الذي يربط العمل بالأجر ليتعداها إلى النشاطات أو الأعمال غير المأجورة، كممارسة الزراعة، الأعمال المنزلية والأعمال اليدوية والحرفية التي يسعى من خلالها الإنسان تلبية متطلباته.

1 – 2) مفهوم الحرفة:

يعد مفهوم الحرفة من المفاهيم التي لا نجد لها تحديدا يتصف بالعمومية فهي تختلف حسب التوجه الفكري لمتناوليها، وكذا الاختلاف في الدلالة حسب كل دولة ونظرتها للحرفة.

تعرف الحرفة في اللغة: جهة الكسب، كل ما يشتغل به الإنسان[15]. أما المجند في اللغة فالحرفة هي جمع حِرف اسم من الاحتراف (الصناعة) طريقة الكسب[16].

ومن الناحية الاصطلاحية نجد بعض التعاريف لها نفس الوجهة (اعتبار الحرفة كطريقة للكسب).

حيث يعرفها "أحمد بن عباس العسقلاني" (793 – 853) على أنها: "كل ما اشتغل به الإنسان واشتهر به فيقولون حِرفة فلان كذا وهي ترادف كلمة صَنعة وعَمل"[17]. والحرفة مأخوذة الأصل من تنمية المال، حيث يقال: جاء فلان بالإحراق أي جاء بالمال الكثير[18].

وفي الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية (1986) تضم الحرف كل أنواع الأنشطة التي تستخدم الوسائل اليدوية في الإنتاج وتطوير هيئة الماديات، وكل الأشكال الاجتماعية التي تندرج ضمن الإطار التصوري لهذا المفهوم.

كما عرفت اليونسكو والمركز العالمي للتجارة في ندوة الحرف والسوق العالمي الحرف بأنها: "المنتجات المصنوعة من طرف الحرفيين إما حصراً باليد أو بمساعدة أدوات يدوية أو باستخدام مواد أولية مأخوذة من الطبيعة، وتستمد طبيعتها الخاصة من سماتها المتميزة والتي يمكن أن تكون منفعية، جمالية، خدماتية، إبداعية، تعكس وجهة عقائدية أو اجتماعية، وهذا ما يجعلها تلعب دوراً اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً"[19].

يعرف "علي محمد بجمعة "الحرفة: "هي كل ما اشتغل به الإنسان واشتهر به، فيقولون حِرفة فلان كذا وهي ترادف كلمة صَنعة وعَمل"[20].

نجد هناك تقاربا بين الحرفة والصناعة. جاء في معجم مختار الصحاح الصناعة حرفة الصناع، وعمله الصَنْعة، وفي قول آخر "والمُحْتَرِف الصَانع، وفلان (حِرِيْفِي) أي معاملي"[21].

وقد أشار "عبد الرحمن ابن خلدون" إلى هذا المفهوم في مقدمته وهو يُعبر عن الحرفة بمصطلح صناعة في قوله: "والملكة صنعة راسخة تحصل عن استعمال ذالك الفعل وتكراره مرة بعد مرة بعد أخرى حتى يرسخ"[22].

ولاعتبار الحرفة جهة للكسب أو الارتزاق فالصناعة كذلك مصدر للكسب والعمل، وهو ما وضحه ابن خلدون كما سلف الذكر بالرغم من تمييزه بين أنواع الصنائع المختلفة، إلا أنه لم يفصل الحرفة عن الصناعة بل اعتبر الحرفة جزءا من الصناعة. يَذكر البعض أن الفرق بين الصناعة والحرفة يظهر جلياً عندما تتمعن في تعريف الصَنْعة والحِرفة معاً.

لذا قال الدارسون: كل ما اشتغل به الإنسان يُسمى صَنعة وحِرفة لأنه يَنْحرف إليها، والصناعة ككتابة حِرفَةُ الصانع وعمله، والصَنِيع كالصَنْعة جملة صَنائِع، والحِرفة بالكسر: الطُعمة بِضم الطاء والصِناعة يترزق منها[23].

فالحرفة كما أشار لها "حسن الساعاتي" كمفهوم عام وشامل لجميع نشاطات الإنسان، هي جزء من النشاط الاقتصادي الذي يُحول فيه الحرفي المادة الخام إلى منتوج فني وجمالي يلبي الاحتياجات الاجتماعية[24].

فالحرفي يقوم بعملية صناعية تحويلية بطريقة تقليدية دون الاعتماد على وسائل متطورة.

وهنا يمكن النظر للحِرفة كصناعة تقليدية يدوية تعتمد على مهارات الحرفي بتقنيات ذاتية تتميز ببساطتها غالباً، وهذا ما يَتفق مع ما جاء به "محمد علاء الدين والذي اعتبر الحرفة صناعة تقليدية يدوية. و"اعتماد علام" حيث تشير إلى أن "الحرفة كمفهوم تدل على الصناعة التي تستخدم المهارات اليدوية في إنتاج سلع حرفية ولا تخضع لمقاييس مقننة، وهي تتعامل مع البيئة بشكل مباشر في أغلب الأحيان"[25]. وهو ما يتماشى مع التعريف الذي جاء به "حمد بن عبد الله الحمدان" فالحرفة في نظره هي تلك النشاطات التي يزاولها الحرفيون بلا معاونة من أية آلة ويعتمد الإنتاج فيها على مهارة الحرفي التي اكتسبها عن طريق التدريب[26].

كما تعد الحرفة الوجه الآخر للفن، لان الفنان هو حرفي في مجاله والحرفي في نظرهم يعد الفنان الصانع الذي يضفي جمالية على منتوجاته.

حيث أشار"محمد علي بودرة" إلى أن " الحرف اليدوية احد أنماط الفن المختلفة وهي قابلة للتغيير؛ لأنها مرتبطة بشكل المنتج ووظيفته. فمصطلح الحرف اليدوية يزداد غموضاً إذا ضم منتجات من صنع الآلة كلياً أو جزئيا[27]. في هذا الصدد يرى جولدن تشيلد "Golden Childe" أن الحرفة تقاليد جماعية، وبدوره كارسون "Carson" يرى أن الرجل الصانع أو الحرفي هو فنان يطوع المادة ويشكلها في إنتاج ما يحتاجه المجتمع فضلاً عن الوجه الاجتماعي الظاهرة في كل حرفة[28].

2) تعريف العمل الحرفي:

يعرف "السيد الحنفي" العمل الحرفي بأنه من أقدم أشكال الصناعة يحتاج إلى تدريب خاص، وهو قابل للتطور والتكيف مع الظروف المتغيرة، يمارس في ورش يقل فيها عدد العمال عن عشرة عمال[29].

وطبقاً للتعريف المتداول حسب ما جاءت به المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم يعبر العمل الحرفي عن مجموعة النشاطات التقليدية التي تزاول في المنزل أو بمؤسسة صغيرة أو بالتنقل[30].

تشير هذه التعاريف إلى كيفية ممارسة العمل الحرفي وكذا عدد العمال ولم يكن هناك أي تعمق في مضمون النشاط الحرفي.

كما يعرف العمل الحرفي على أنه: " مجموعة من الحرف والتي تقوم على أساس الجهد البشري ويتم من خلالها تحويل الخامات المتوفرة إلى سلع نافعة في المجتمع ويمكن القيام بها في المنزل أو الورشة باستخدام أدوات يدوية أو نصف يدوية"[31].

هذا التعريف يشتمل على غالبية مضامين النشاط الحرفي فلم يقتصر على الحيز المكاني والعددي فقط بل تعداها إلى نوعية الأدوات المستخدمة ونمط العمل، فكان بذلك شاملا وعاما.

وفي الجزائر يُدرج العمل الحرفي ضمن ما يعرف بالصناعات التقليدية والحرف، ويقصد بها: "كل نشاط إنتاج وإبداع أو التمويل أو ترميم أو صيانة أو تصليح يطغى عليها العمل اليدوي، ويمارس بشكل مستقل أو متنقل أو معرضي في مجال نشاط: صناعات تقليدية فنية، صناعات تقليدية لإنتاج المواد، صناعات تقليدية تعاونيات أو ضمن مقاولات حرفية"[32].

بشكل عام فالعمل الحرفي يعبر عن كل نشاط يغلب عليه الطابع اليدوي سواء باستخدام أدوات يدوية أو نصف يدوية مبنية على مجهودات فردية أو جماعية تمارس إما في المنزل أو الورشة أو بالتنقل.

3) صناعة الجلود والدباغة التقليدية بمنطقة اولف

تحتل منطقة أولف موقعا استراتيجيا هاما ضمن إقليم تيدكلت، عُرفت بالمنطقة الخضراء لما تزخر به من واحات ونقوش متحجرة بالإضافة إلى صناعاتها المتنوعة التي تعبر على الطابع المحلي والموروث الثقافي الشعبي للمنطقة.

أ ولف مدينة جزائرية تقع في الجنوب الغربي للجزائر، وبالضبط في ولاية أدرار. تحتل القسم الشرقي للولاية حيث تبعد بحوالي 250 كلم عن مقر الولاية. يبلغ عدد سكانها أكثر من 64000 نسمة، تمتاز

بطابعهـا المعماري الإسـلامي وبتاريخها العلـمي والثقافي المزدهـر عـبر الأجيال.

3-1) لمحة عن منطقة أولف:

أصل التسـمية: حسـب الدلالة اللغويـة تأخذ عدة مصطلحات ومعـانٍ منها:

- أَقْلَفْ: وهي مجموعـة النخيل أو المنطقـة الواحية، وهي اسـم بربـري يـــدل أيضا على التقـاء أكثر من نخلتيـن أو واحة. كما يسـتدل "عبـد المجيد قدي في اشـتقاق المصطلح من أقلف" بالجيـم المصري وهي خلية النحل، وتم اسـتبدال القـاف بالواو فأصبحت أولف كاسـم بربري؛ لأن غالبية المدن المحيطة بأولف بربرية مثـل أقبلي وتيط.
- ويعـبر عنهـا أيضاً بشـجرة الحنظل أو مـكان تواجد الحنظل [33].

بهذا نخلـص إلى أن أصل التسـمية له أوجـه متعددة ومختلفة فقـد يعبر عن الألفة ويعـبر أيضا على مصطلح بربري أقلف.

وأولـف مجموعـة من القصـور، تأسسـت في فترات مختلفـة، حيث يـرى كرونـو (cornand) في تقريره عن المنطقـة: أن قبيلـة أولاد مـن لا يخاف أسـس قصورهم خـلال القـرن الثالث عشـر الميـلادي، وبـنى أولاد أحمد القادمون مـن وجلان قصر زاوية حينون وتبعهم الشـيخ سـيدي محمد بن سـيدي أحمد القادم مـن الخلفي الذي بـنى تقرافت ليشـيد أولاد زنان الهيلاليـون عمانات [34].

وقصور منطقـة أولف: تيمقطن، زويـة مولاي هيبة، سـيدي ملوك، قصبـة مـولاي الطاهر مـولاي عبد الله، أولف الشـرفاء، تقرافت الجديد، قصبـة حبادات قصبة بلال، قصبـة أولاد النايل، زويـة حينون [35].

3-2) لمحة تـاريخية عامة

عن صناعـة الجلود:

نحـاول هنا أن نبرز جذور صناعـة الجلود عبر محطات تاريخية متنوعـة، والتي عرفت هذا النمـط من الصناعة بأشكالها المختلفة.

تعد صناعـة الجلود من أقدم الأنشـطة الحرفية التي عرفها الإنسـان، حيث اسـتعملها الإنسـان منـذ العصر الحجـري كلباس لحمايته من قسـاوة الطبيعـة ووظفها لأغراض جنائزية أخـرى، وبالرغم من الدلائـل التاريخية القليلة في اسـتعمال الجلـود إلا أن هناك مـن الآثار التي تشـير إلى أن الإنسـان البدائي عـبر التاريـخ القديم عرف صناعـة الجلود وتفاعـل معها لتطوير حاجاتـه المتعددة، فقـد أشـار المؤرخـون إلى اسـتخدام الإنسـان البـدائي للحيوانـات الوحشـية والمستأنسـة خاصة جلـد الماعز لصنع ملابـس جلديـة متنوعة [35].

والمصريـون القـدامى هـم أول مـن اسـتخدم هـذه الصناعة، حيث كانوا يسـتعينون بهـا في حفظ الأطعمة، صنـع الأحذيـة، أدوات الحـرب والكتابـة والتجليد كما كان المصريـون يضعـون موتاهـم في كفـن مـن الجلـد، اسـتخدمت الجلـود بشـكل واسـع النطـاق في بعـض المجتمعـات على سـبيل المثـال اسـتخدم الهنـود جلود الماعـز والغـزلان في صناعـة نعالهـم الخفيفة [36].

كمـا بـرع المسـلمون في صناعـة الجلـود وازدهـرت الحضـارة الإسـلامية قديما بهـذه الصناعة ثـم انتقلت إلى بـلاد الأندلـس لينتقل فـن دباغة الجلـود وتصنيفها إلى بـلاد المغرب الـذي أصبح له شـهرة كبيـرة، وقد أبدع المسـلمون في صناعـة الجلد وتنوعـت اسـتخداماته في تجليـد الكتـب وتركيـب الزخـارف على الجلـد، فكانت الجلود تصنـع من خـلال الأندلس والمغـرب العربي، وتم إدخـال فن صناعة الجلود إلى فرنسـا وألمانيا مع حفاظها على أسـمائها الأصليـة كالجلـود القرطبية.

وفيمـا يخـص مراكـز المصبوغـات الجلديـة فقـد حظيت بـنزرت بصناعة الأحزمـة الجلدية والفـراء، كما مثلـت تلمسـان مركـزاً مهمـا للصناعـات الجلدية [37].

-صناعـة الجلـود بالجزائر:

في الجزائـر فقـد اسـتعان الجزائريـون الأوائـل في حاجاتهم علـى الصيد وتربيـة المواشي؛ لـذا فإننا نجد من خـلال الوثائق التاريخية التي عثر عليهـا من قبل المؤرخين بعـض الرسـومات في ضـواحي بسـكرة تدل علـى وجود أشـخاص كانوا يرتـدون ملابس جلديـة، كما تخصصت



حرفي صناعة الجلود

النساء في صناعة الألبسة والمعدة بصفة أساسية من جلد الغنم والبقر وكذالك الإبل باعتبارها مادة أولية للصناعة الجلدية[38].

وقد عرف النشاط الحرفي نهضة خلال القرن الرابع عشر، ومن أبرز النشاطات هي صناعة الجلود، حيث كانت توجد العديد من الصناعات الجلدية منها 480 محل سروجية و167 محل للأحذية يعمل فيها أكثر من 500 حرفي، وفي الفترة الاستعمارية خضعت الجلود للتبعية الفرنسية فكانت المصنوعات الجلدية تنتج لتلبية حاجيات الجيش الفرنسي[39].

وبعد بزوغ فجر الاستقلال كان في الجزائر بعض المدابغ الحرفية القديمة وبعض المعامل الصغيرة والمتوسطة لصنع الأحذية، تمركزت الصناعات الجلدية حول العاصمة ومدينة وهران وخلال 1965 و1966 أنشئت 46 وحدات جديدة في قطاع الجلود واستثمرتها الدولة، وخلال هذا وجدت الشركة الوطنية الجزائرية للدباغة والشركة الوطنية لصناعة الأحذية في ثماني وحدات إنتاجية[40].

أما الفترة الحالية تدرج الصناعة الجلدية حسب القانون المحدد لقواعد الصناعة التقليدية والحرف ضمن الصناعة التقليدية الفنية رقم (07) في قائمة النشاطات - التقليدية وتضم بدورها 06 نشاطات طبقا للمرسوم التنفيذي رقم 339 المؤرخ في 19 شوال 1428 الموافق ل 31 اكتوبر[41].

-أهم مناطق تمركز الصناعة التقليدية في الجزائر:

تتمركز صناعة الجلود في الجزائر من الشمال إلى الجنوب، فتعدد المناطق الرعوية جعل من صناعة الجلود أولوية عبر كل الطبقات في المجتمع الجزائر قديما وحديثا .فقد اشتهرت مدينة تلمسان منذ القدم بصناعة الجلود وكانت تمثل مركزاً هاما للصناعة الجلدية والدباغة، وهي مستوحاة من الفنون الأندلسية، وهو ما يجعلنا نجد انتشاراً موسعا لصناعة السروج والتطريز على الجلد والخياطة مستقاة من الفن الشعبي، كما عُرفت بجاية بصناعة الأحذية[42].

أما منطقة الأوراس فقد تميزت ببساطتها في صناعة الجلود، باعتمادها على وسائل بسيطة بدائية من أهم منتوجاتها السروج والأحذية. كما تميزت كل من تيبازة وسيدي بلعباس بصناعة السروج لاشتهارها بتربية الخيول وتطورت فيها أشكال الرسومات المنقوشة على السروج، واشتهرت مدينة المدية بصناعة الجلود وذاع صيتها لدقة حرفييها وخبرتهم الطويلة في خدمة الجلود بفضل انتشار الماشية والخيل، كما عرفت تطورا لصناعة الأحذية منذ حقبة ما قبل التاريخ[43].

وفي الجنوب الجزائري تتم صناعة الجلود تبعا للعادات والتقاليد الخاصة بكل منطقة، ففي مدينة تمنراست يقوم الحرفي الطارقي بإنجاز الدروع من جلد الجمل، فانشغال الطوارق بتربية الماعز والجمال سمح بانتشار العمل على الجلد والذي هو في الأغلب من اختصاص المرأة مادام الرجال متخصصين في صناعة

الحلـي، وتعـبر الجلود علـى تاريـخ المنطقـة انطلاقا من النقـوش والزخـارف المعتمـدة في الصنـع منحوتـة برموز خاصــة بالمنطقة[44].

تنوعـت المنتوجـات الجلديـة بمدينـة تمنراسـت وانتقلـت من مجـرد صناعة تقليدية إلى فـن وإبداع حرفي حقيقـي على مـادة الجلد مــن قــرب وأغمــده للخناجر وهو من بين الأسـلحة التي يسـتخدمها الطـوارق مغطى بجلـد ألأيهـم وهو حيـوان الهقـار يرصع بنقـوش تترجم معتقــدات المنطقة[45].

والمجتمـع الادراري بـدوره عـرف انتشـاراً موسـعا لصناعـة الجلود بكيفياتهـا المختلفة كالطـرز على الجلد والزخرفة وصناعـة تحف فنية من أهمهـا صناعة النعال من جلد البقـر والغنـم بالأخص منطقة أولف، وسـوف نخـص بالذكر لتاريـخ هـذه الصناعة في منطقـة أولف.

بهـذا كان المجال الرعوي وتوفر الماشـية والإبل العامل الأسـاس في انتشـار صناعة الجلـود وتطورهـا في غالبية المـدن الجزائريـة، حيث عـبرت فيها صناعـة الجلود عن البيئة المحلية لكل منطقة وحسـب المادة الأولية وتوفرها وكذا الإمكانيات وأسـاليب الحيـاة والتنقل.

3 – 3) تاريخ الصناعة الجلدية بمنطقة أولف:

عَرفـت منطقـة أولـف صناعـة الجلـود بالأخص الأحذيـة بمختلفهـا منـذ قـرون مضت، وهـي تضرب بجذورهـا في عمـق التاريخ المـادي للمنطقـة، فقد فكر الإنسـان الأول في كيفيـة اسـتغلال جلـود الحيوانات المختلفـة لتلبيـة حاجاتـه المتعددة.

اسـتخدم الاولوفيون جلـود الحيوانات بعـد عملية دبغهـا في إنتـاج العديـد مـن المنتجـات الجلديـة التي اسـتطاع مـن خلالهـا تلبيـة متطلبـات السـكان من نعـال وأدوات الزينـة، وغيرهـا مـن الأغـراض الـتي تدخـل في صناعتهـا مـادة الجلد[46].

هــذا ما يـبرز لنـا تمسـك أهـالي المنطقـة بالحرف التقليديـة، وبالأخـص الصناعة الجلديـة منها؛ ونظرا لانعـدام التدويـن والتأريـخ لهـذه الحرفة لم يسـمح هـذا بتحديد دقيق لفـترة زمنيـة بعينهـا ومعرفة واقع الحرفـة والحرفيـين، إلا مـا جـاء علـى لسـان قدامى حـرفي المنطقـة وهو مـن الضروريـات لأجـل التحضير لهذا الجـزء من الدراسـة.

يشـير الحـرفي "قـدي الصَالـح" إلى أن حرفـة صناعـة الجلـود مرتبطـة بوجـود الإنسـان الاولفـي وتضـرب بجذورهـا في عمـق التاريـخ القديـم لمنطقـة أولـف وبالأخص زوية حينـون، فالمنطقة لـم تعرف إلا مجاليـن للعمـل إمـا في الزراعـة أو الحـرف التقليدية وهمـا مرتبطـان مـع بعـض، وكانـت الحـرف آنذاك تمثـل مصدر ثانٍ للارتزاق وهي الشـغل الشـاغل لأهل المنطقـة، وبالتـالي عرفـت الحرفـة مشـاركة جماعية كالتويزة لجميع أفـراد العائلة كل يعمل حسـب طاقته مـن أجـل تلبيـة الطلبـات الـتي كانـت تعـرف زيادة خاصـة في فصل الصيـف لطبيعـة المنطقة الحـارة[47].

وحسـب مـا جـاء علـى لسـان أحـد قـدامى الحرفيين "حمـادي الحـاج" فـإن حرفة صناعـة الجلود كانـت موجودة قبل الخمسـينيات بشـكل تقريـبي، وقد عرفت إقبالا مكثفـا وتنوعا إنتاجيا مختلفـا وخلال الفترة الاسـتعمارية عرفت هذه الحرفة توسـعا كبيـرا وتحديدا بيـن 1945 – 1940 حيـث قامـت فرنسـا بتشـجيع الحرفييـن ودعمهـم لزيـادة الإنتـاج، ولاسـيما الأحذية الجلدية للجنود الفرنسيين وأنشـئت ما يعرف بالصناعة التقليدية لدعم الشَـراكة وكان الشـراكة (اسم يطلق على صانعي الأحذية بمنطقة أولف قديماَ ولا زال متداولاَ ولكن بشـكل نسـبي على ما كان عليه قديماَ حتى الأحذية تعرف بنفس الاسـم (نعال الشـرك) نسـبة لصانعها الشـراك والمقصـود مصنوعة من الجلـد) على حد قـول "حمادي الحاج" متخصصين في صناع الأحذية تجُرى لهم مسـابقة تنافسـية لتأمين أحذية الجنود الفرنسيين الذين يشترط أن يرتـدوا الأحذيـة المحليـة لخصائصها المتميـزة، وهوما سـاهم في تنشـيط حركة الصناعة الجلدية آنذاك وزيادة عدد الحرفيين نتيجـة ارتفاع الطلب علـى منتجاتهم من قبـل الفرنسـيين، حيـث يتم إجراء عقد بيـن الحرفيين والعسـكريين على الكميـة المطلوبة مقابـل الأجر[48].

ومنـذ الاسـتقلال إلى يومنـا هـذا والحرفـة تعـرف تناقصـا مسـتمرا واقتصـرت المنتجـات الجلديـة على

صناعة النعال تحديدا مع بعض النماذج البسيطة من المنتجات الأخرى، وهذا بفعل ظهور المؤسسات وتنوع مصادر الارتزاق غير الصناعة الحرفية[49].

4) دباغة الجلود والصناعة الجلدية بمنطقة أولف:

4-1) لمحة تاريخية عامة عن الدباغة:

الدباغة من أصل: دبغ دبغا دباغا. ودباغة الجلد تليينه ومعالجته بالقرط وهي حرفة الدباغ وهو صاحبها. والدباغة هي "دبغ ألإهابب بما يدْبغْ به ولإيهاب الجلد من البقر والغنم والوحش[50].

عُرفت الشعوب القديمة بدباغة جلود الحيوانات منذ ما قبل التاريخ وترجع دباغة الجلود إلى العصر الحجري، حيث كان الإنسان البدائي يقوم بعملية الصيد واستغلال جلود الحيوانات لسِترجلده بعد أن عرف تماسكها والدفء الذي تمنحه لجسمه[51]. وقد استخدم الإنسان البدائي طرقه الخاصة لمعالجة الجلد قبل استعمالهما وتتلخص أول طرق الدباغة عند الأقوام القديمة في:

- بعد سلخ الجلد يوضع على الأشجار في أماكن رطبة كي لا يتعفن لعدم معرفتهم بمادة خاصة تحفظ من تعفن الجلد.
- وضع أوراق الشجر والفواكه فوق الجلد مع إضافة الماء. وبعد اكتشاف ملح الشب المعدن (مادة معدنية كميائية بيضاء موجودة في الحالة الطبيعية في الأرض) منذ 800 ق.م استخدم في الدباغة؛ نظراً لسرعته مقارنة بالطرق السابقة وقد استعان به الأفارقة في عملية الدباغة[52].
- كما عَرف المصريون القدامى دباغة الجلود؛ نظراً لتواجد صناديق مدبوغة قبل ثلاثة عشر قرنا من الميلاد، وكذلك الحال في المشرق العربي وتبين أن الجلود التي استخدمها المصريون القدماء كانت متينة، كما استخدمت الجلود المدبوغة للكتابة في الحضارة الإسلامية، وفي العصور الوسطى خاصة صناعة النعال والسروج[53].
- وفي الجزائر استعان الدباغون بمادة الشب وقشور الرمان في الدباغة، وكانت هذه الصناعة محتقرة لما ينطلق منها من روائح كريهة وأوساخ ربما كانت خارج المدن كما خصصت أماكن خاصة للدباغة خلال الفترة العثمانية عرفت بدار الدباغة تحوي جماعة من الدباغين[54].

تباينت طرق الدباغة من مجتمع لآخر وما تتوفر عليه البيئة من مواد للدباغة تعكس البيئة الثقافية والحضارية لكل منطقة وخلفيتها التاريخية.

ظلت الدباغة تمارس بشكلها التقليدي عند غالبية الشعوب حتى القرن الثامن عشر بعدها اكتشف الإنسان طرق أخرى للدباغة؛ من أجل تسريع عملية الدباغة وتوفير الوقت والجهد معا وبظهور الكمياء واكتشاف الصباغة انتشر استخدام الصبغيات لتلوين الجلد، وبحوالي 1900 ظهرت الدباغة بالكروم والتي سهلت عمل الدباغين، وبعد عشر سنوات طور "مارتن دنيس" هذه الطريقة وقد ساعدت الدباغة بالكروم على إنتاج جلود أكثر مرونة وتعددت بعدها أنماط الدباغة من دباغة بالزيوت إلى دباغة مختلطة[55].

4 – 2) الدباغة التقليدية بمنطقة أولف:

سنحاول التطرق لأهم المراحل التي يتبعها الحرفي في عملية الدباغة لنكتشف الفوارق في تحضير المادة الجلدية وقبل الحديث عن تهيئة الجلد، تجدر الإشارة إلى أن هناك نوعين من الجلود وهما الأكثر استخداما منها: الجلد الخشن مصد ره الجمال والبقر والجلد الرقيق مصدره جلد الماعز وتختلف طريقة الدباغة في كل النوعين من الجلد للخصائص التي تميزهما ومن أهم المراحل ما يلي[56]:

- **عملية السلت**: بعد أن يؤتى بالجلد من عند الجزار جاهزاً يتم لفه جيدا في كيس أو في إناء مغطى ويوضع في زوية محددة أو في مكان دافئ لحجز الهواء عن الجلد كي يسهل نزع الشعر منه، بعد استرخائه جيدا يترك لمدة معينة تبعا لحالة الطقس ونوعية الجلد المراد استعماله في الصناعة، فلو كان الجو حارا فإن العملية لا تتطلب مدة

أطـول يـوم أو يومين تكفـي، وأما إن كان الجـو باردا يلزم مـدة أطـول أسـبوعا أو أكثر.

وبعـد هذه الخطوة يقـوم الدباغ بنزع الشـعر بطريقة تقليدية من الجلد الذي قام بلفه

مسـبقا باسـتعمال اليـد ويزيـل البقايا مـن اللحم باسـتخدام السـكين، ثـم ى جفف لمـدة يـوم أو يومين لتفـادي الـروائح الكريهة المنبعثـة من الجلـد، والتي هي مضـرة في غالـب الأحيان هـذا بخصوص الجلـد الرقيق، أما بخصـوص الجلد الخشـن فلا يمـر بعملية السـلت نظراً لطبيعتـه الخاصة.

- **عمليـة الدباغـة:** بعـد تجهيز الجلـد الرقيـق يقوم الحـرفي بقـص الأجـزاء غيـر الصالحة ثـم يحضر الدبـغ والمتكـون مـن المـاء وحبـات الدبـغ الـذي يسـتخلص من شـجرة (تقارة)[57] مع قشـور الرمان وقليـلا من الملح لكـي يحافـظ الجلد علـى ليونته، ويسـتخدم. مقدار **1** كلـغ للجلد وبعد غسـل الجلد وضـع داخل محلـول الدبـغ المحضر سـابقا ويدلك باليـد والعمليـة شـبيهة بغسـل الملابـس، حيـث يسـتعان باليد في عملية الدباغـة والتي تتطلب جهدا عضليـا كبيراً وصبر مدة سـاعة ونصـف تقريبا حتى يتغير لـون الجلد ويترك لمـدة يوم أو يومين حسـب الطلـب ونـوع الجلـد، إلى أن يميـل للاصفرار وبعد اسـتخراج الجلد يصبح جاهـزاً للاسـتعمال وان لم يدبغ جيـدا تتكـرر العملية.

أما الجلـد الخشـن فطريقـة الدباغة تختلـف، نظرا لخشـونة الجلد وصعوبـة معالجته باليـد، حيث يوضع على سـطح مسـتوي بعد تركه في الماء مدة أسـبوع كامل ويتـم ضربه جيـدا بعصا غليظـة تعرف بـ"الهـراوة" كي تتلاشى البقايـا العالقة بالجلد لتسـهيل عملية الدباغة، بعدها يبسـط الجلد على الأرض ويدبغ الجلد باستعمال مـادتي الملح والشـب تسـتخدم الكميـة على حسـاب مسـاحة الجلـد ويوضع في باطـن الأرض لمدة أسـبوع أو عشـرة أيـام حتى يتشـرب الجلد مـادة الدبـغ، وتتوقف المدة على حسـاب احتيـاج الحرفي وبعـد أن يصبح الجلد جاهـزاً يسـتعمل في صناعة الركائز الأساسـية[58].

تكمـن فائدة الدباغـة في إعطاء الجلد ليونـة ومرونة في عمليـة الصنع ومنظـر لائق للحـذاء ألا أنهـا تنطوي على مشـاق كبيرة ومضار على مسـتوى اليدين لا استخدامها المتكـرر. وفي الوقت الحالي لم يعد الحـرفي بحاجة إلى الطرق التقليديـة في الدباغة ونرجـع هذا إلى عدة أسـباب منها:

- توفر المدابغ والمصانع الخاصة بمعالجة الجلد.
- ظهـور مـواد أكـثر تطـوراً وفاعليـة مـن النباتات الطبيعيـة.
- عزوف الشـباب على ممارسـة الدباغة تجنبا لمشاق العملية ومتطلباتها.
- قلة عطاء البيئة المحلية ولا سـيما مادة الدبغ شـجع على اسـتيراد الجلد رد جاهز.
- ضعف رأس مال الحرفي.
- **عمليـة الصباغـة:** بعـد أن ينتهي الحرفي مـن تجهيز الجلد بكل مراحله السـابقة الذكر يحـاول أن يعطي للجلـد لون مناسـبا يتمـاشى وخبرتـه، ومـا يتلاءم وذوقـه الخاص فلا صبغة لهـا دور جمالي وفـني ووقـائي للجلـد من المؤثرات الخارجية من رطوبة وحرارة تتمـاشى ونمط البيئة الصحراويـة، والتلوين يـبرز لنا مهـارة الحـرفي وإبداعه الفـني والجمالي.

عرفـت منطقـة أولـف نوعين مـن الصبغـة أولها محليـة الصنـع وأُخـرى مسـتوردة، والأصبغـة الـتي يحضرهـا الحـرفي محليا تسـتخرج في أغلـب الأحيان

من أوراق النباتات كقشور الرمان، لأجل الحصول على اللون الأصفر وقد كانت الصبغات النباتية أكثر استعمالا وقد استعملوا نبتة الحناء للحصول اللون البرتقالي[59].

أمـا حديثا فقد أصبحـت الصبغيـات أكثرها معدنية في الغالـب، وهـي تـأتي جاهزة من خـارج المنطقـة منها: الطملـة والتي تخلط مع المـاء لتعطي لون اسـود ومعدن "كلبـوا" يجلـب مـن منطقة أقبلي يسـحق ويمـزج مع المـاء فيعطي اللون الأحمـر، ومن بين الألـوان التي كانت معروفـة بالمنطقة هي: الأحمر، الأسـود، الأبيض تتماشى واختيار الصانـع أو صاحب الحذاء، أمـا الأصبغة الأخرى كانت تسـتورد في وقت سـابق من بـلاد السـودان أو من

غرداية والبعض الآخر من تمنراست ولكل حرفي منطقة خاصة لجلب الاصبغة التي يراها مناسبة[60]. وتتم عملية الصباغة بعد وضع الجلد وهو رطب في آنية وتوضع الأصبغة على الجلد باستخدام فرشاة صغيرة أو قطعة قماش ثم يقوم الحرفي بصبغ الحذاء والأجزاء التابعة له، ثم يقوم بعدها بتمرير حجرة صغيرة خاصة لكي يدعك الصبغة. أما الجلود الخشنة فهي لا تخضع لعملية الصباغة بل تبقى على لونها الطبيعي الذي اكتسبته من عملية الدباغة[61].

حاولنا من خلال هذا العرض الموجز أن نبرز مراحل عمل الحرفي وكيفية تطويعه للجلد من حالته الخام إلى مادة جاهزة للاستعمال وقابلة للصناعة باختلاف المادة الجلدية، وما تحمله من خصائص تميزها عن غيرها من الجلود الأخرى.

وبعد اطلاعنا على أهم خطوات معالجة الجلد التقليدية أضحى بفعل ظهور مدابغ خاصة وتنوع في طرق معالجة الجلد بالطريقة الحديثة عن طريق المصانع ،مما قلل من إمكانية الدباغة التقليدية عكس ما كانت عليه سابقا، وأصبح يأتي بالجلد جاهزاً من المصانع.

5) البناء التنظيمي والاجتماعي للحرفة في منطقة أولف :

يمكننا أن نبرز بهذا الصدد نمطين رئيسيين تميزت بهما الحرفة تم استخلاصهما من تصريحات الحرفيين وهو ما تعَرفه الحرفة في الوقت الحالي بشكل نسبي معتمد التقسيم الآتي:

النظام العائلي للحرفة: تعد الأسرة الوحدة الهيكلية الأساسية للحفاظ على الحرفة واستمرارها وتشارك العائلة في العمل من بدايته إلى نهايته كلا يعمل حسب مقدرته، فالرجال من عائلة واحدة يمارسون نفس الحرفة، كما تتحمل العائلة كافة العمل عن طريق تجزئته بين أفراده على النحو التالي[62]:

- **(الأب) المعلم**: وهو المسؤول على تأمين المواد ويشرف على العمل ومخول بإصدار الأوامر بكيفية العمل سواءً كان المتعلم من أفراد العائلة أوخارجها ويقوم أيضا بدور توجيهي وتقسيم الأدوار.
- **المرأة**: وهي مكلفة في الغالب بتجهيز الجلد ودبغه ولف الخيط.
- **الأبناء**: مكلفون بالتقاط حبات الدبغ والمشاركة في صنع الأحذية ومراقبة طريقة عمل الأب، وبعد اكتساب خبرة عن طريق الممارسة المتكررة والحضور الدائم يصبح معلما ويرث بذلك الابن مهنة أبيه كما يتواجد في حيز التدريب صبية من غير العائلة لتعلم الحرفة.

تعد الخبرة الفنية والمهنية أساس لاستمرار الحرفة بأسلوبها وتقنياتها التقليدية المتوارثة، وهي القاعدة الأساسية التي تقوم عليها الحرفة فالخبرة المهنية تتطلب معرفة ودراية ومتابعة.

أما العلاقة بين المعلم والصبي طغى عليها الطابع الأسري؛ فكان الأب يعلم أبنائه ويحرص على ذلك؛ كون الحرفة هي المصدر الأساس للعيش بعد الزراعة هذا مع ضمان تعليم خارجي لمن هم خارج العائلة دون شروط محددة[63].

ونظراً لأهمية الحرفة تم إدراج صناعة الجلود ضمن فروع تخصصية في مركز التكوين المهني بالمنطقة؛ فلم يعد التدريب يقتصر على الحرفي وأسرته بل لابد من خطة منظمة تديرها مؤسسة التكوين، لأجل تمكين الراغبين في تعليم الحرفة بعيدا عن الحيز العائلي فقط مع الحفاظ على الحرفة من الاندثار، إلا أنها تعرف إقبالا ضئيلا لممارستها بفعل المتغيرات البيئية وانتشار التعليم وتعدد مصادر الارتزاق خلاف الحرفة عكس ما كان عليه الحال سابقا.

بهذا شكلت الأسرة قمة الهيكل التنظيمي للحرفة وطريقة لضمان جودة المنتج وغالبا ما يكون هناك تزاوج بين أفراد العائلة لقوة الروابط القرابية بين العائلات الحرفية والتي تسعى للمحافظة على استمرارية الحرفة بين أفردها، أما في الوقت الحاضر فأصبح أبناء الحرفيين جلهم متعلمين ويلتحقون بالوظائف الحكومية، كل ذلك نتج عنه عدم الاعتناء بمهنة الأجداد غير الآمنة.

- **التقسيم الجنسي للعمل**: ركزت الحرفة في المقام الأول على التقسيم الجنسي للعمل، وهو ما جعلها حكراً على الجنس ألذكوري للخصوصية التي تميز العمل في الحرفة، بينما النساء لهن جزء محدد في العمل وليست مسؤولة عنه ولا تمتلك القيادة في العمل عدا البعض القليل، وهذا التقسيم للعمل الحرفي عرفته المجتمعات البشرية عبر التاريخ في مختلف الحرف، وفي مصر عرفت صناعة الجلود نوعا من الخصوصية الذكورية، بينما النساء نادراً ما وكل لهن العمل في الحرفة فالآباء أكثر حرصا على توريث الحرفة لأبنائهم للحفاظ عليها[64].

6) مصادر وأدوات عمل حرفي منطقة أولف:

مصادر المواد الأولية لعمل حرفي منطقة أولف:

6-1) الجلد الطبيعي والاصطناعي:

يعد الجلد من المصادر الأساسية في العمل وقد كان الحرفي يؤمن الجلد خاصة الخشن منه عن طريق القوافل التجارية، فقد مثلت الآبار ملتقى القوافل وأحد العناصر المهمة في تنشيط حركة القوافل التجارية التي اتخذت طرق ومسالك للعبور عبر الصحراء، فكانت بذلك توات أحد الطرق الهامة لمرور القوافل التي تتاجر في نقل العبيد والذهب وأصناف الجلود ومواد الصباغة المختلفة من بلاد السودان وإفريقيا السوداء[65]. ولاعتبار منطقة أولف من بين المناطق العبورية المهمة آنذاك للقوافل فهي تربط توات بأفريقيا عن طريق: أقبلي بأولف إلى قاوا وتيمبكتوا بعين زيرة وطريق فرعي (من قاوا نحو أغادس وكانوا)[66].

ساهمت بهذا القوافل في تأمين الجلود للحرفيين ولاسيما الجلود الخشنة، فيتم تجفيف اللحوم داخل جلد البقر وبعد استهلاك اللحم يستغَل الجلد في صناعات مختلفة تعتمد على هذا النوع من الجلد، أما الجلد اللين (جلد الماعز) يؤمن من البيئة المحلية عن طريق الجزار مباشرة[67].

وقد يلجأ الحرفيون لاستيراد الجلود الاصطناعية جاهزة نظراً لمشاكل الدباغة وقلة عطاء البيئة وندرة المواد للصباغة الجلد ومشاق الطرق التقليدية في تجهيز الجلد والحصول عليه عن ذي قبل.

6-2) الخيوط المستخدمة للخياطة:

تستخرج الخيوط من الجلود قبل دباغتها كي لا تنقطع أثناء الخياطة، كما يستعان ببعض الخيوط الحريرية والتي تستورد على شكل كُبة غزل.

6-3) الكرتون:

الورق المقوى): يستعمل لتفصيل نماذج الأحذية المراد صناعتها بمقاسات مختلفة متوفرة محليا .

6-4) الصمغ:

الغراء يحضر من الدقيق حيث يغلى على النار إلى درجة الاصفرار ويستعمل بعدها لعملية لصق القطع الجلدية، أما اليوم فيستعمل الغراء الاصطناعي[68].

7) أدوات عمل الحرفي:

استعان الحرفي بأدوات تميزت ببساطتها ومحلية صنعها ولكنها فعالة في الوقت نفسه، حصل عليها الحرفي البسيط من محيط حرفته الشعبية تتماشى مع الواقع المعيشي للحرفي، وهي لا تستوجب مهارات خاصة لصنعها وكان الحرفي يعد أدواته بنفسه وإن كان بعضها يحتاج للمسات الحداد والنجار النهائية ومن أهمها[69]:

- **السكين**: مصنوع من الحديد والخشب يستعمل لقطع الجلد وتنظيفه من بقايا اللحم المتعلقة بالجلد كما يستخدم في تصميم الأشكال على ا لجلد .
- **المقص**: مصنوع من الحديد يستعمل للقص.
- **المبرد**: مصنوع من الحديد والخشب ويستعمل لدعك الجلد وتمليسه.
- **المثقب**: مصنوع من الحديد يستعمل في تثقيب الجلد وفي الزخرفة.
- **كماشة** (كلابة): مصنوعة من الحديد تستخدم لنزع المسامير.
- **مسمار**: مصنوع من الحديد يستخدم في الزخرفة والنقش على الجلد وضبط البطون.
- **آلة الخياطة** (ليشفة) مصنوعة من الحديد


ادوات عمل الحرفي

والخشب تستخدم في خياطة الجلد ويطلق عليها أيضا المخراز وهي أداة مهمة تساعد الحرفي على إتقان عمله، بسيطة التركيب تتكون من مقبض خشبي ونصل معدني وله عدة أشكال مدببة ومستقيمة ومنها الحادة.

- **مفك براغي** : مصنوع من الحديد والخشب لنزع المسامير غير صالحة.
- **مطرقة خشيب** :مصنوعة من الخشب تستعمل لطرق الجلد من أجل تمليسه.
- **مطرقة حديدية**: مصنوعة من الحديد تستخدم لتثبيت المسامير لربط القطع.

تتباين الأدوات من حرفي لآخر ولكن الأدوات السابقة تعد أساسية لغالبية الحرفيين بالرغم من المستوى التقني البسيط الذي تتميز به مقارنة بالتطور الحاصل على مستوى تقنيات العمل، كوجود آلة كهربائية خاصة بالخياطة بدل الاستعانة باليد إلاأننا نجد الحرفي لازال متمسكا بأدواته التقليدية المحلية الصنع؛ للحفاظ على الطابع التقليدي المحلي للمنتج وهو ما أثبتناه في الجانب لميداني لدرسة.

8) أنواع المنتوجات الجلدية بمنطقة أولف:

نعرج هنا إلى أهم المنتوجات الحرفية المستخلصة من الجلد والتي تفنن فيها حرفي براعة الحرفي وبيئته المحلية منها مايلي[69]:

- **أحذية تقليدية (الصباط)**:

فالصباط أو (الحذاء) التقليدي عبارة عن نوع من الأحذية مرتفعة الجوانب منها الرجالي والنسائي متعددة الاستعمالات ويسمي محلياً بالريحية ولها عدة أنواع والوان، وحسب الاستعمال لكل واحدة منها هناك الريحية الشتوية وهي مزيج ن الصوف والجلد لها عدة استعمالات تلبس في الصيف والشتاء فهي تقوم مقام الحذاء والجورب والريحية الحمراء والصفراء تلبس في الأيام العادية وهناك نمط آخر يعرف بالريحية المقلوبة مصنوعة من الجهة الخلفية للجلد. واخيرا بليغة العريس تأخذ اللون الأصفر في الغالب وهناك، كما أن البليغة يرتديها كبار السن كثيراً لسهولة ارتدائها ونزعها. والنساء ايضاً في الأيام العادية وفي المناسبات وهناك أنماط من البلغة منها المفتوحة والمطوية في الجوانب رجالية ونسائية.

- **القربة** : تصنع من جلد الغنم تستعمل لحفظ الماء وتبريده.
- **الدلوا**: يصنع من الأغنام يستخدم لنقل الماء.
- **- الفروة**: نوع من السجاد يستعمل لصلاة.
- **الزطام** (محفضة) تستخدم لحفظ النقود.
- **الواغة** : تصنع من الجلد وهي عبارة عن عصى تلصق بالجلد تستخدم لوضع الأواني وصيانة الأثاث.
- **الرقعة**: تصنع من الجلد توضع تحت الرحى.

ثالثاً: الإطار الميداني للدراسة:

1) إجراءات الدراسة :

1. منهج الدراسة : استعانة الباحثة بالمنهج الوصفي الذي يساعد على توفير بيانات مفصلة عن الظاهرة من أجل الوقوف على الواقع الاجتماعي والمهني لحرفي صناعة الجلود في منطقة أولف، كون الدراسة تنتمي إلى نمط الدراسات الوصفية وهي

نـوع من البحوث تتضمن دراسـة الحقائـق المتعلقة بطبيعة خاصـة أو مجموعة من النـاس لأجل إعطاء تفسـير دقيق لظاهرة وتحليلها كماً وكيفاً مما يرسـم واقعيـة الظاهرة .

2. مجتمـع وعينـة الدراسـة: شـملت الدراسـة حرفي صناعـة الجلـود المتواجدون بشـكل أسـاس بأولف بزاوية حينـون تحديداً؛ كونها تحـوي غالبية الحرفيين الناشـطين في هـذا المجال.

3. أدوات جمـع المعطيـات: تتنـوع الأداة حسـب نـوع المعلومات المطلوبة، بهذا اسـتدعت طبيعة الدراسـة الاعتماد علـى أدوات بحثية متنوعـة قصد الحصول علـى المعلومـات الكافية منها:

4. المقابلة الشـخصية: وتـم الاعتماد عليهـا للحصول علـى بيانـات مفصلـة عـن حـرفي صناعـة الجلود بشـكل تلقائي مـع الحرفيين لتفـادي النقص المتعلق بالحرفـة (صناعـة الجلـود) وتاريخهـا كمـا تـم الاسـتعانة بوسـيلة التسجيل (المسـجلة) للإحاطة بجـل المعلومـات المتعلقـة بتطـور الحرفـة وأبعادها الاجتماعيـة والتنظيميـة.

5. الملاحظة: تمكـن من الحصول على معلومات واقعية ومعاينة مباشـرة للحرفيـين والسـلوك الاجتماعي بينهـم، للوقوف على مـدى اسـتمرارية بعض القيم الاجتماعيـة ومراقبـة جـو العمل وبعـض الجوانب المحددة لطبيعـة العمل وأسـلوب أدائه.

6. اسـتمارة مقابلة: تـم الاعتماد عليهـا لوجود حرفيين كبـيري السـن وهـم لا يجيـدون القـراءة، ومـن أجل ضمـان إجابـات موضوعية وفهم لمحتوى الاسـتمارة وزعـت بعـض الاسـتمارات علـى من لهم مسـتوى تعليمي لملأهـا ذاتياً.

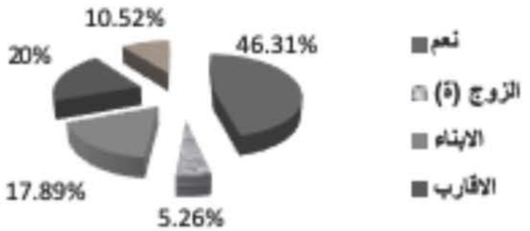
2) الواقع الاجتماعي لحرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف :

الاستمرار الاجتماعي لحرفة الجلود بمنطقة أولف

الجدول رقم (01) شكل ممارسة الحرفة

ممارسة الحرفة		التكرار	النسبة المئوية
نعم		44	%46.31
لا	الزوج(ة)	05	%5.26
	الأبناء	17	%17.89
	الأقارب	19	%20
	متمهنين	10	%10.52
المجموع		951 [70]	%100

الشكل رقم (01) توزيع نسب المبحوثين حسب شكل ممارسة الحرفة



من خـلال معطيـات الجـدول الأول نلاحـظ غالبية الحرفيين لا يمارسـون العمل بشـكل فردي بأعلى نسـبة قـدرت بـ53.67 % احتلـت نسـبة 20 % مـن الحرفين الذيـن يلجئون لمسـاعدة الأقـارب، بينما من يسـتعينون بأبنائهـم قدرت نسـبتهم بـ17.89 % في حـين تقلصت النسـبة تدريجياً من 10.52 % للممتهنـين و5.26 % لمن يعتمد على الزوج (ة) في العمـل، بالمقابل مثلت 46.31 % فقط لمن يعتمد على نفسـه في أداء عمله كأقل نسـبة يشير إليهـا الجدول .

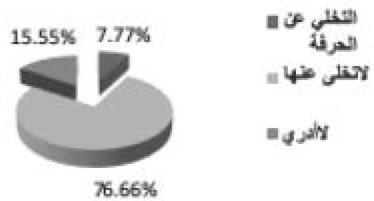
ونرجـع اعتماد غالبيـة الحرفيين على مسـاعدين إلى ما تتطلبه الحرفة، وهو ما يفسـره الواقع وبشـكل واسـع النطاق لمُشـاركة الحرفي عائلته في العمل كمسـاعدين له أو متعلمـين، كدليـل على الرابـط القرابي بـين الحرفيين والتعـاون لإنجاز المنتج بشـكله النهائي، وقـد يلجأ الحِرفي للأقـارب كـي لا يتكبـد تكاليـف ممتهنـين وهـو ما تم مصادفته أثنـاء ملء الاسـتمارة تواجد لأبنـاء الحرفيين ولا سـيما كبيري السـن والذيـن تفوق أعمارهـم عن 50

سنة ؛ نظراً لضعف مقدرته على مواصلة العمل كما عرفه سابقاً فيلجأ غالبيتهم إلى الحرص على تواجد أبنائهم وإن لم يكونوا ممارسين فعليين للحرفة، إلا أنهم يتعلمون الحرفة أثناء قيامهم بجزء من العمل كمعاونين في إطار العائلة أحياناً وفي وقت الفراغ) ومن حين لآخر.

الجدول رقم (02): رغبة الحرفي في التمسك بالحرفة أو التخلي عنها

رغبة الحرفة	التكرار	النسبة المئوية
التخلي عن الحرفة	07	%7.77
لا أتخلى عنها	69	%76.66
لا أدري	14	%15.55
المجموع	90	%100

الشكل رقم (02) توزيع النسب حسب رغبة الحرفيين بالنسبة للحرفة



يُعبر غالبية الحرفيين عن عدم رغبتهم في التخلي عن الحرفة حتى ولو توفر لهم عمل آخر بأجر مرتفع بنسبة قدرت 76.66 % بينما نسبة 15.55 % أبدوا ترددهم حيال أمر يعتبرونه مصيري ويستحيل الفصل فيه، في حين عبرت نسبة 7.77 % عن الحرفيين الذين أبدوا استعدادهم للتخلي عن الحرفة لأجل عمل آخر أكثر دخلاً منها.

نفسر هذا بالارتباط القوي بين الحرفي وحرفته، فهي تمثل جزءاً مكوناً لشخصيته ويعبر عن واقعه ويجسد ماضيه وهو ما يتفق عليه غالبية الحرفيين ممن تمت مقابلتهم أثناء النزول الميداني.

ومن بين العبارات المصرح بها من قبلهم (مهنة أجدادي، هي ما أقتات منه، تراث منطقتي ولا بد أن أحافظ عليه) وغيرها من العبارات الكثيرة، التي يحاول من خلالها الحرفي تأكيد ارتباطه بالحرفة وأصالتها والامتداد العائلي لها، بهذا يُفرض عليه مواصلة مسيرة من تركوها له على حد قول أحد الحرفيين (أمانة الأجداد) لضمان استمراريتها.

الجدول رقم (03): طريقة تعلم الحرفة

طريقة تعلم الحرفة		التكرار	النسبة المئوية
التكوين	شهادة	05	%5.88
	الرغبة	09	%10
أباً عن جد		64	%71.11
موهبة		12	%13.33
المجموع		90	%100

الشكل رقم (03) توزيع نسب المبحوثين حسب طريقة تعلم الحرفة



تتباين طرق تعلم الحرفة بين الحرفيين إما أن تكون عن طريق الوراثة، وهي الأكثر شيوعاً بين الغالبية الساحقة من الحرفيين حيث قدرت أعلى نسبة بـ 71.11 %، في حين من تلقاها عن طريق التكوين قدرت نسبتهم بـ 15.88 % احتلت نسبة 10 % للراغبين في تعلمها ونسبة 5.88 % لمن كان غرضهم في تعلمها عن طريق التكوين لمجرد الحصول على الشهادة التي تؤهلهم للعمل، وأقل نسبة شملت من كانت الموهبة طريقاً لتعلمهم الحرفة بنسبة قدرت بـ 13.33 %.

نرجع ارتفاع النسبة أعلاه، إلى ما يُمثله الامتداد العائلي للحرفة في الحفاظ عليها وضمان بقائها ولا سيما ضمن العائلة، وقد عرفت منطقة الدراسة انتشاراً موسعاً للعائلات الحرفية كانت ولا زالت تُعرف بالحرفة وباعها الطويل في ممارستها والحرص

خيار الحرفي / الحالة العائلية	التخلي عن الحرفة		لا أتخلى عنها		لا أدري		المجموع	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
أعزب	04	8.33%	33	68.75%	11	22.91%	48	100%
متزوج (ة)	02	9.52%	35	87.5%	03	21.42%	40	100%
أرمل	01	50%	01	50%	00	/	02	100%
المجموع	07	7.77%	69	76.66%	14	15.55%	90	100%

الجدول رقم (05): العلاقة بين رغبة الحرفي في (التمسك / التخلي) عن الحرفة والحالة العائلية

على تعليمها لأبنائهم، من أجل الحفاظ على تناقلها ضمن العائلة الواحدة؛ لهذا يكون الأمر طبيعياً أن يُعبر غالبية الحرفيين عن توراثهم للحرفة أباً عن جد كدليل على امتداد للحرفة حسب وجهة نظري.

الجدول رقم (04) : رغبة الحرفي في تعلم الحرفة

رغبة الحرفة	التكرار	النسبة المئوية
رغبة منك	78	86.66%
مجبر عليها	12	13.33%
المجموع	90	100%

الشكل رقم (04) توزيع نسب المبحوثين رغبة الحرفي في تعلم الحرفة



تعبر نسبة 86.66 % عن غالبية الحرفيين الذين تعلموا الحرفة رغبة منهم بينما تشير نسبة 13.33 % للحرفيين الذين أجبروا على تعلم الحرفة في كلا طرق التعليم. ويرجع هذا إلى أن غالبية الحرفيين كان لهم فضول لتعلم الحرفة ومعرفة خباياها خاصة من كان التكوين سبباً لتعلمها، في حين من ورثوها كان سببهم في ذلك احتكاكهم المباشر بالميدان العملي، ومحاولة منهم لتطوير عمل آباءهم والحفاظ عليه في غالب ما أشار له الحرفيون الراغبون في تعلم الحرفة في مثل قول أحد الحرفيين: النمو داخل عائلة حرفية فكان لابد من الحفاظ على إرث العائلة والحاجة، عدم وجود عمل للمساعدة الأب في العيش.

الجدول رقم (05): نحاول من خلال هذا الجدول معرفة مدى ارتباط قرار الحرفي في التمسك أو التخلي عن الحرفة بالحالة العائلية في حالة توفر عمل آخر بأجر مرتفع في الحرفة الممارسة، بهذا نلاحظ نسبة 76.66 % من الحرفيين يعبرون عن عدم تخليهم عن ممارسة الحرفة حتى ولو توفر لهم عمل آخر بأجر مرتفع، احتل المتزوجون أعلى الترتيب بنسبة قدرها 87.5 % نظراً لما تتحمله هذه الفئة من مصاريف، وحجم الإعالة مقارنة بالفئات الأخرى بالمقابل عبر العزاب عن عدم تخليهم عن الحرفة بنسبة 568.7 % وأخيراً بنسبة قدرها 50 % للأرامل.

بينما نلاحظ انخفاضاً شديداً للحرفيين الذين أبدوا استعدادهم للتخلي عن الحرفة باختلاف حالاتهم الاجتماعية (عزاب، متزوجون، أرامل) بنسبة قدرها 7.77 % وهي قليلة جداً مقارنة بسابقتيها، وهو ما يعبر لنا عن أهمية الحرفة وما تمثله من خصوصية لكل حالة اجتماعية ولاسيما المتزوجون.

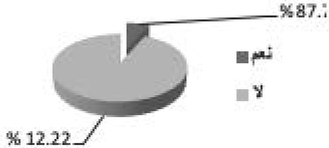
الخبرة / عمر الحرفي	أقل من 6 سنوات		6 - 16		16 - 30		30 فما فوق		المجموع	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
"20-35"	08	%16.66	30	% 62.5	10	% 20.83	/	/	48	100
"35-50"	02	%10.52	05	% 26.31	05	% 26.31	07	%36.84	19	100
"50 - فما فوق"	02	%7.14	08	%34.73	03	%13.04	10	%43.47	23	100
المجموع	12	%13.33	43	%47.77	18	%20	17	18.88	90	100

الجدول رقم (07) : العلاقة بين مدة مزاولة العمل (الخبرة) والسن

الجدول رقم (06) : اعتبار التوارث شرط لاستمرارية الحرفة:

توارث الحرفة	التكرار	النسبة المئوية
نعم	79	%87.77
لا	11	%12.22
المجموع	90	%100

الشكل رقم (06) توزيع النسب حسب استمرارية الحرفة



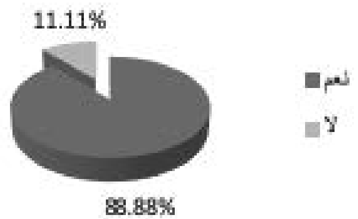
غالبية الحرفيين يرون أن التوارث شرط أساسي لاستمرارية الحرفة بأعلى نسبة قدرت بـ 87.77 % في حين 12.22% من الحرفيين لا يعتبرون التوارث شرطاً أساسياً لاستمرارية الحرفة؛ محاولةً منهم لإخراج الحرفة من نطاقها العائلي وتشجيع من هم خارج العائلة على تعلمها لإعطاء طابع آخر للحرفة خلاف العائلة، وذلك عن طريق التوعية بأهميتها كتراث للمنطقة يعكس طابعها المحلي ودفع مختلف الشرائح الاجتماعية إلى تعلمها وتعليمها لكل من يرغب فيها كطرق بديلة أشار لها الحرفيون لضمان استمرارية الحرفة خلاف توريثها.

الجدول رقم (07) : تشير بيانات الجدول الذي نسعى من خلاله لمعرفة أي الفئات العمرية هي أكبر خبرة من غيرها استناداً إلى مدة مزاولة الحرفة، ومن هنا نلاحظ أن نسبة 47.77 % من الحرفيين تتراوح خبرتهم ما بين 5-15 سنة احتلت الفئة العمرية 20-35 أعلى نسبة قدرها 62.5 % من أفراد العينة مقارنة بـ 34.73 % عبرت عنها الفئة العمرية 50 فما فوق لتنتهي بأقل نسبة للفئة ما بين 35 - 50 بنسبة 26.31 %، في حين نلاحظ انخفاض تدريجي لمن تتراوح خبرتهم ما بين 15-30 بنسبة قدرها 20 % احتلت الفئة العمرية من 35-50 أعلى نسبة قدرها 26.31 % مع انخفاضاً تدريجياً للفئات الأخرى بنسب متوالية (20.83 % للفئة الأولى و13.4 % للفئة الثالثة) بالمقابل من تفوق خبرتهم في الحرفة عن 30 سنة منخفضة جداً مقارنة بسابقتيها بنسبة قدرها 18.88 %، وهو نرجعه للدراية والحنكة الكبيرة للفئتين 35 - 50 و50 فما فوق، وباعهم الطويل في الممارسة وهم بهذا يشكلون أطول مدة عمل (الخبرة) وأوسع معرفة بالحرفة وخباياها ومتطلبات الحرفة في حين نلاحظ انخفاضاً لمن لهم أقل من 05 سنوات خبرة بنسبة 13.33% شكلت الفئة 20-35 أعلى نسبة قدرت بـ 16.66 % من أفراد العينة مقارنة بـ 10.52 للفئة العمرية 35-50 وأخيراً 7.14 % شملت الفئة من 50 فما فوق.

الجدول رقم (08): انتماء المبحوثين لعائلات حرفية:

الانتماء لعائلة حرفية	التكرار	النسبة المئوية
نعم	80	88.88 %
لا	10	11.11%
المجموع	90	100 %

الشكل رقم (08) توزيع نسب المبحوثين حسب انتمائهم لعائلات حرفية



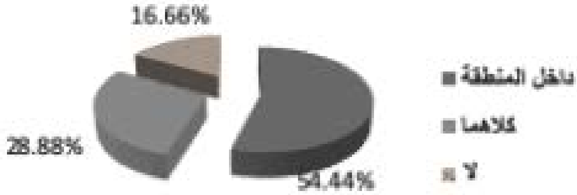
شكلت نسبة 88.88 % من الحرفيين ينتمون إلى عائلات حرفية، في حين مثلت نسبة 11.11 % لمن لا ينتمون لعوائل عُرفت بالحرفة، من خلال معطيات الجدول وكما هو موضح أعلاه يتضح لنا الارتباط بين هذا النوع من الحرف (صناعة الجلود) والانتماء العائلي لممارسيها، وأبعاد الحرفة تاريخياً واجتماعياً وامتداد الحرفة وجذورها، ونرجع هذا إلى ما عُرفت به بعض العائلات في محافظتها على تراث الأجداد لأخر أو مستمر عبر الأجيال، وهي بهذا تشكل ارتباط بين الانتماء العائلي وتناقلية الحرفة نتيجة المحافظة والاستمرار في ممارستها وعراقة حرفييها بارتكازها على عائلات كانت ولا زالت تمارس الحرفة.

3) العلاقات الاجتماعية بين الحرفيين والمجتمع:

الجدول رقم:(09) العلاقة بين الحرفيين من نفس الحرفة:

العلاقة بين الحرفيين		التكرار	النسبة المئوية
نعم	داخل المنطقة	49	54.44%
	خارج المنطقة	00	00%
	كلاهما	26	28.88%
لا		15	16.66%
المجموع		90	100%

الشكل رقم (09) توزيع نسبي للعلاقة بين الحرفيين من نفس الحرفة



من خلال بيانات الجدول يتضح أن أعلى نسبة قدرت بـ 83.32 % عبر فيها غالبية الحرفيين عن ارتباطهم في علاقة مع حرفيين آخرين من نفس الحرفة (صناعة الجلود)، غير أنها تقتصر بشكل كبير على الحرفيين من داخل المنطقة بنسبة قدرها 54.44 %؛ وهو ما يُحِد في نظري من دائرة معارف الحرفي في توسيع نطاق العمل خارج المنطقة، لانطواء الحرفي على ذاته ضمن منطقته أكثر من الانفتاح على حرفيين خارج الحيز الجغرافي، في حين من تربطهم علاقات داخلية وخارجية عن المنطقة قدرت نسبته بـ 28.88 % وهي قليلة جداً مقارنة بسابقاتها مع انخفاض شديد بنسبة 16.66 % لمن أشاروا بأنهم لا يشكلون علاقات مع حرفيين من نفس الحرفة، وهو ما صرحت به تحديداً الحرفيات لأسباب سبق ذكرها بخصوص عمل المرأة في الحرفة؛ وبالتالي لا يتم التواصل بين الجنسين في العمل، حيث أشارت لهذا إحدى المبحوثات أثناء ملء الاستمارة بقولها: غالبية الحرفيين رجال مما لا يتيح التقارب بيننا، كلا يعمل على حدة ولا يهمه الآخر.

الجدول رقم (10): طبيعة العلاقة التي تربط بين الحرفيين:

طبيعة العلاقة	التكرار	النسبة المئوية
علاقة عمل فقط	23	23.71 %
علاقة صداقة	34	35.05 %
علاقة قرابة	40	41.23 %
المجموع	90	100 %

من خلال بيانات الجدول نحاول إبراز درجة القرابة بين الحرفيين تبعاً لطبيعة العلاقة التي تربطهم وهو

ما تؤكده بيانات الجدول، حيث نلاحظ أعلى نسبة قدرت بـ 41.23 % من الحرفيين تربطهم علاقة قرابة مقابل 35.05 % تربطهم علاقة صداقة في حين مثلث 23.71 % علاقة عمل فقط، بهذا تسهم الحرفة في تنمية التماسك الاجتماعي بين الأقارب وتحويل تفاعلهم المستمر إلى طاقات إنتاجية، والحفاظ على استمرارية الحرفة، بالإضافة إلى توفير فرص تكوين صداقة وتقدير الآخرين وزملاء العمل سواءً كانوا أقارب أو غيرهم؛ بهذا تتشكل علاقات غير رسمية ولا تحكمها ضوابط، بل هي عفوية تلقائية نتيجة الاحتكاك بين الحرفيين وهو ما يشجع بدوره الحرفيين على التعاون والشعور بالانتماء لحرفة واحدة وما يوطد هذه العلاقات الجيرة والتقارب الإيكولوجي خاصةً في السكن.

الجدول: (11) مساهمة عمل الحرفي بالنسبة للمجتمع:

مساهمة عمل الحرفي		التكرار	النسبة %
نعم	إنتاج حاجات المجتمع	36	%33.33
	تعليم الحرفة	20	%18.51
	الاكتساب مهارت	21	%19.44
	الحفاظ على الموروث	31	%28.70
لا		/	/
المجموع		108**	%100

تتقارب النسب الموضحة في الجدول بشكل عام، فالعمل الحرفي وبالأخص حرفة صناعة الجلود تقدم مزايا متنوعة حسب وجهة نظر الحرفيين، فهي تعمل على إنتاج حاجيات المجتمع** بنسبة 33.33 % كأعلى نسبة يُبرزها الجدول، بينما تمثل الحرفة وسيلة للحفاظ على تقاليد وموروث المنطقة بنسبة 28.70 %، في حين يشير البعض من الحرفيين إلى أهمية الحرفة في اكتساب مهارات وتعليم الحرفة بنسب متقاربة ما بين (19.44 % و18.51 %).

ونظراً لأهمية العمل في الحرفة تعددت المجالات التي يخدم بها الحرفي مجتمعه، فهو يسهم بالدرجة الأولى في تحقيق التنمية على مختلف الجوانب الاجتماعية بتوفير متطلبات المجتمع المتنوعة والاقتصادية في رواج المنتوج وتوسعه.

رابعاً: نظرة المجتمع للحرفيين وممارسة الحرفة

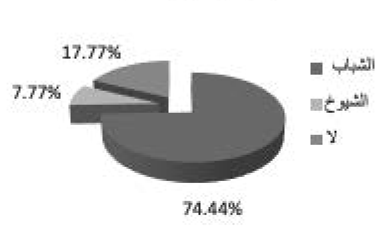
الجدول: رقم (12) الإقبال على ممارسة الحرفة:

الأكثر إقبالاً على الحرفة		التكرار	النسبة المئوية
نعم	شباب	67	%74.44
	شيوخ	07	%7.77
لا		16	%17.77
المجموع		90	%100

الشكل رقم (11) توزيع نسبي لمساهمة عمل الحرفي بالنسبة للمجتمع



الشكل رقم (12) توزيع نسب المبحوثين الاقبال على ممارسة الحرفة



يتفق غالبية الحرفيين على أن الحرفة تعرف إقبالاً مكثفاً لممارستها بنسبة قدرها 82.21 % احتل فيها الشباب حصة الأسد بنسبة 74.44 % بينما مثلت نسبة الإقبال من الشيوخ 7.77% مع انعدام تام للكهول، بالمقابل نجد انخفاضاً بنسبة 17.77% لمن يرون أن الحرفة لا تعرف إقبالاً مطلقاً لممارستها مقارنة بمن أجابوا بوجوبها، بدعوى من أصحاب هذا الرأي أن الحرفة لم يعد لها أي اهتمام ولا سيما من الشباب لبحثهم عن العمل الذي يتطلب جهداً قليلاً ويوفر دخل أفضل واتجاه هذه الفئة (الشابة)، إلى البحث عن ما يتناسب وتحصيلها العلمي ورغبة بعض الأباء في تعليم أبنائهم أفضل من ممارستهم للحرفة، وأن الشيوخ هم فقط من لا زالوا مرتبطين بها.

الجدول رقم(13) تأثير الانتماء للعائلة على عمل الحرفي:

الانتماء للعائلة	التكرار	النسبة المئوية
نعم	07	% 7.77
لا	83	% 92.22
المجموع	90	% 100



اتفقت الغالبية الساحقة من الحرفيين على أن انتماءهم العائلي لا يؤثر على عملهم بنسبة قدرت بـ 92.22 % كأعلى نسبة يبرزها الجدول أعلاه، بينما نجد تدني ملحوظ بنسبة 7.77 % فقط من أجابوا بتأثيرها.

نرجع هذا إلى بروز الوعي، والتفهم بين الحرفيين وعامة الناس؛ كون الحرفة في نظرهم مهنة شريفة تعبر عن أصالة ممارسيها وحبهم لمجتمعهم سعياً منهم لإبراز تراث المنطقة ولا وجود لأي حساسيات في ممارسة الحرفة؛ فالعائلة تعد مشجعاً للحرفي وداعماً له للحفاظ على الصنعة.

الجدول رقم (14) :نظرة المجتمع للحرفيين

نظرة المجتمع للحرفي	التكرار	النسبة المئوية
نظرة تقدير واحترام	73	% 81.11
نظرة متدنية	17	% 18.88
المجموع	90	% 100



يرى معظم الحرفيين أن أفراد المجتمع يقدرون عملهم ويحترمونه بنسبة قدرها 81.11 % لمن ينظر للحرفة وممارسيها بنظرة متدنية قدرت بـ 18.88 %. وهذا ما يدل حسب رأيي أن المجتمع أضحى على وعي تام بأهمية الحرفة وممارسيها، وكون الحرفي يقوم بجهد بدني وفكري لإفادة المجتمع وتلبية متطلباته فهو يمارس مهنة نبيلة، لهذا لاحظت أثناء زيارتي الميدانية اعتزاز الحرفيين القوي بحرفتهم وافتخارهم الواضح بممارسة هذا النشاط الحرفي الذي يقومون به.

الاستنتاج الجزئي: من خلال تحليل جداول التساؤل المتعلق بالواقع الاجتماعي لحرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف استخلصنا ما يلي:

غالبية الحرفيين يستعينون بأشخاص يساعدونهم في العمل، ولا سيما من أفراد العائلة كدليل على وجود خاصية المحافظة على الموروث الحرفي كعمل عائلي بالدرجة الأولى يشترك فيه جميع أفراد الأسرة، وتمثل بهذا الأسرة الوحدة الهيكلية



نعال تقليدية يرتدها الطوارق يطلق عليها اسم (ثمبا ثمبا)

لاستمرارية الحرفة باعتمادها على التوارث بشكل كامل وهو ما تم إثباته في الجدول (01)، (02)، (04) (05)، (07).

- تتميز الحرفة بطابعها الوراثي؛ كون الغالبية الساحقة من الحرفيين ينتمون لعائلات عرفت بممارسة الحرفة وارتباط الحرفي بعائلته لأ قدميتها في ممارسة الحرفة، ولم تتوسع الحرفة بشكل واسع خارج هذه العوائل وإن كان فهو بشكل ضئيل جداً مقارنة بغيرها، وهم بذلك الأكثر محافظة على تناقلية الحرفة، وهو ما تم توضيحه ضمن الجدول (08)، (06).

فيما يخص العلاقات الاجتماعية بين الحرفيين والمجتمع نجد:

- أوضحت الدراسة الميدانية أن العلاقات الإنسانية بين الحرفيين اقتصرت في الغالب على الحرفيين المحليين (داخل المنطقة) كأعلى نسبة عبر عنها الجدول (10)، وهو ما يفسر ارتباط الحرفيين بالمجتمع المحلي كونهم يعملون في الغالب جنباً إلى جنب، بفعل عملية التجاور الايكولوجي الذي يسهم في عملية التفاعل الاجتماعي، وهم يرتبطون في الغالب بعلاقات قرابة كأعلى نسبة مقارنة بالعلاقات الأخرى كتعبير على التماسك الاجتماعي والعائلي بين الحرفيين، بالإضافة إلى تقوية عنصر الإنتماء العائلي للحرفة الواحدة وهو موضح في الجدول (08) أضف لذلك رغبة الحرفيين الشديدة في تبادل الخبرات مع بعضهم البعض للحفاظ على الحرفة وتطويرها.

- يساهم عمل الحرفي في ربطه بمحيطه الاجتماعي من خلال إنتاجه لمستلزماته بالدرجة الأولى؛ فالحرفي في خدمة مجتمعه وهو ما يُعبر عنه عمل الحرفي كعملية تفاعلية بينه والمجتمع المحلي وهو ما أثبتناه ضمن الجدول (11).

- يهتم الشباب بالحرفة كونهم الأكثر إقبالاً في وجهة نظر غالبية الحرفيين، وهو يدل على احترام وتقدير الحرفة بدرجة الإقبال عليها، لما تمثله من أهمية في نظر مختلف الفئات العمرية والاجتماعية مع اعتزاز الحرفيين بعملهم وتقدير المجتمع لعملهم وهو ما أُثبت ضمن الجدول (12)، (13)، (14).

- اهم النتائج: يتميز الواقع الاجتماعي للحرفيين في صناعة الجلود بمنطقة بمجموعة من التحديات تفرض على الحرفي التأقلم معها ومحاولة تطويرها وهو ما استخلصناه فيما يلي:

- غالبية الحرفيين يستعينون بأشخاص يساعدونهم في العمل، ولا سيما من أفراد العائلة كدليل على وجود خاصية المحافظة على الموروث الحرفي كعمل عائلي بالدرجة الأولى يشترك فيه جميع أفراد الأسرة، وتمثل بهذا الأسرة الوحدة الهيكلية لاستمرارية الحرفة باعتمادها على التوارث بشكل كامل.

- تتميز الحرفة بطابعها الوراثي؛ كون الغالبية الساحقة من الحرفيين ينتمون لعائلات عرفت بممارسة الحرفة وارتباط الحرفي بعائلته لأقدميتها في ممارسة الحرفة، ولم تتوسع الحرفة بشكل واسع خارج هذه العوائل وإن كان فهو بشكل ضئيل جداً مقارنة بغيرها، وهم بذلك الأكثر محافظة على تناقلية الحرفة.

فيما يخص العلاقات الاجتماعية بين الحرفيين والمجتمع نجد:

- أوضحت الدراسة الميدانية أن العلاقات الإنسانية بين الحرفيين اقتصرت في الغالب على الحرفيين المحليين (داخل المنطقة)، وهو ما يفسر ارتباط الحرفيين بالمجتمع المحلي كونهم يعملون في الغالب جنباً إلى جنب، بفعل عملية التجاور الايكولوجي الذي يسهم في عملية التفاعل الاجتماعي، وهم يرتبطون في الغالب بعلاقات قرابة كأعلى نسبة مقارنة بالعلاقات الأخرى كتعبير على التماسك الاجتماعي والعائلي بين الحرفيين، بالإضافة إلى تقوية عنصر الانتماء العائلي للحرفة الواحدة.
- يساهم عمل الحرفي في ربطه بمحيطه الاجتماعي من خلال إنتاجه لمستلزماته بالدرجة الأولى؛ فالحرفي في خدمة مجتمعه وهو ما يُعبر عنه عمل الحرفي كعملية تفاعلية بينه والمجتمع المحلي.
- يهتم الشباب بالحرفة كونهم الأكثر إقبالاً في وجهة نظر غالبية الحرفيين، وهو يدل على احترام وتقدير الحرفة بدرجة الإقبال عليها، لما تمثله من أهمية في نظر مختلف الفئات العمرية والاجتماعية مع اعتزاز الحرفيين بعملهم وتقدير المجتمع لعملهم.
- يتميز الواقع الاجتماعي للحرفيين في صناعة الجلود بمنطقة بمجموعة من التحديات تفرض على الحرفي التأقلم معها ومحاولة تطويرها، فالحرفة جزء من الموروثات المادية للمنطقة وهي محل تقدير واعتزاز من قبل العامة من الناس.



حذاء تقليدي

خاتمة :

تكتمل هوية الإنسان بالتراث سواء كان مادياً أم معنوياً؛ فهو ضرورة إنسانية، وأحد ركائز الهوية التي من دونها يُصبح الإنسان كالريشة تتقاذفها الرياح، وقديم الإنسان هو تراثه وتاريخه الذي يُمثل المرايا العاكسة لوجوده. والتراث بشقيه وبالأخص جانب الحرف يكتسب يوماً بعد الآخر أهميته من كونه مصدراً للفخر بحضارات الأجداد، وبالتالي يُعد الحفاظ على التراث والعمل على تنميته خياراً استراتيجياً للدول النامية خصوصاً كبديل في التنمية ولاسيما الاعتناء بالحرفيين وتثمين أعمالهم.

فالتراث المادي، شأن الثقافة، يتغير ويتطور ويزداد ثراءً جيلاً بعد جيل، ولكن في ظل الحداثة والعولمة باتت كثيرا من أشكال التعبير ومظاهر التراث الثقافي المادي مهددة بالاندثار، وأصبحنا بحاجة لاتخاذ تدابير من أجل أن يظل هذا التراث جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الشعبية والهوية الوطنية، فنحن بحاجة لمحاولات جادة لإحياء وتطويع التراث ليُصبح في متناول الجيل الجديد، ويغدو منبعاً ثرياً يُسهم في تحقيق الثقافة والقومية العربية والهوية الإسلامية.

حاولت خلال دراستي هذه تجاوز المفهوم التقليدي للعمل الحرفي كموروث ثقافي مادي جامد يعبر عن مجرد بقايا التراث إلى اعتباره أحد العوامل الأساسية المحركة لتنمية المجتمع الوطني عامة والمحلي خاصة، ولاسيما في ظل التدهور الاقتصادي.

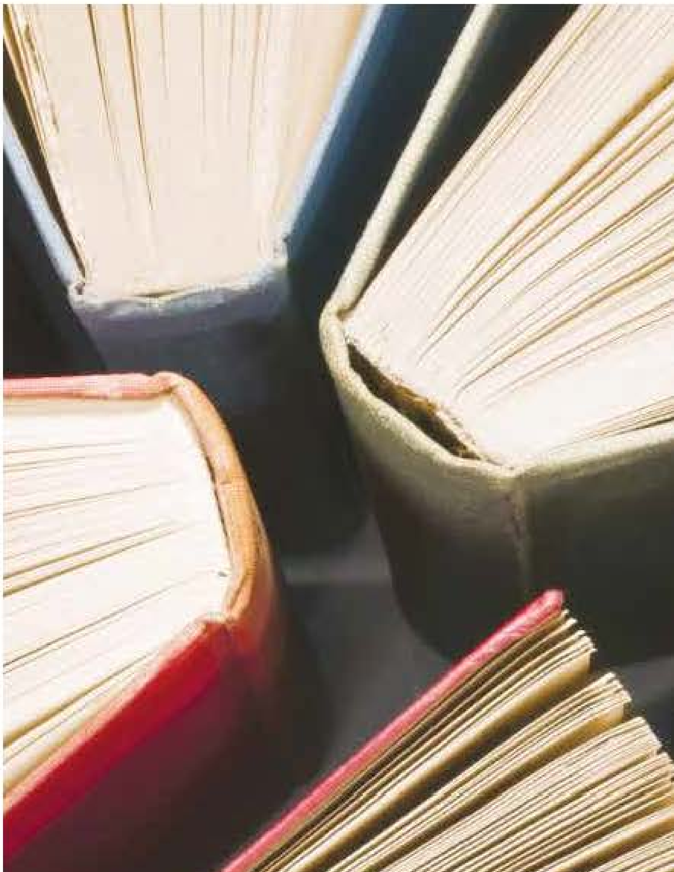
وقد أوصت الدراسة بجملة من التوصيات أهمها:

- تفعيل دور المعارض لدفع التواصل بين الحرفيين وبالأخص حرفي صناعة الجلود كما هو موجود بالمناطق الشمالية، من أجل ترقية الحرفة مع توسيع لدائرة معارف الحرفي بشكل فعلي ليكون بذلك مجال تبادل ثقافي واجتماعي، وشبكة الاحتكاك بين الحرفيين من مختلف المناطق سواءً كان محلي أو إقليمي أو حتى خارج الوطن لتنشيط البعد السياحي والتعريف بالمنتوج.
- تكثيف المهرجانات بمختلف أصنافها تماشياً مع قدرات الحرفيين البسطاء وتوسيع نطاق المشاركة،
- وعدم اقتصارها على من لهم خبرات فقط مع تشجيع مختلف الممارسين للحرفة على الانخراط ضمن العمل الرسمي .
- العمل على تكثيف الحضور الدائم للمنتجات الجلدية لمنطقة أولف بالمعارض والتظاهرات، مع إطلاق حملات دعائية لمنتجات المنطقة خاصةً على الشبكة العنكبوتية ومواقع التواصل الاجتماعية للتعريف بالمنتوج المحلي وتسويقه.
- تحسين وضع الحرفي: من خلال رفع قدراته ومهاراته وكفاءته الأدائية، كما يجب تحسين الوضع الاجتماعي له ولعائلته والعمل على توفير الرعاية لهم.
- تحسين أوضاع الحرفة: من خلال رفع الشأن الاجتماعي لأصحاب الحرفة الموروثة وتأسيس نقابة عمالية فنية لهم.
- تفعيل الجانب التوثيقي العلمي عن طريق تدوين وتجميع المعطيات الكافية عن الحرفة والحرفيين وتوفير مادة علمية ومرجعية موثقة تساعد الطلبة والباحثين في هذا المجال، كي لا نقع في أخطاء من سبقونا.
- القضاء على الفوارق الطبقية الحرفية وجعل الحرفة مكون مجتمعي أكثر منها مكون شخصي، فالحرفة ليست ملكاً للحرفي بذاته ولغته التي يتقنها، بل هي تشكل نسيجاً ثقافياً عاما يعبر عن البيئة المحلية ومنظومة خاصة تشكل الشخصية المحلية وكذا الوطنية عامة .

• الهوامش

1. طه نجم، علم الاجتماع المعرفة(2004)، (دراسة في مقولة الوعي الايديولوجي)، دار المعرفة الجامعية، ط1 الإسكندرية، ص 125
2. أبي الفضل جمال الدين بن محمد إبن منظور، لسان العرب، مادة (حرف)، دار صادر- بيروت، ب-ت، ص371.
3. بشير إبراهيم الدعيبس (2004)، الصناعات التقليدية والجذب السياحي في البحر المتوسط،دراسات وبحوث في الانثروبولوجيا الاقتصادية، البيطار للنشر والتوزيع، ط1،ص 29 .
4. محمد بشير علية، القاموس الاقتصادي،(1985) عربي-إنجليزي،المؤسسة العربية لدارسات والنشر، ط1، بيروت، ص 252.
5. سيد حنفي عوض،(1985) العمل وقضايا الصناعة في الإسلام، ج1، المكتب العالمي للكومبيوتر للنشر، ص 18.
6. المنظمة العربية للتنمية الإدارية، أوراق عمل ندوة المشروعات الصغيرة والمتوسطة في الوطن العربي، القاهرة- مصر، ب-ت، ص12.
7. المنظمة العربية للتنمية الإدارية، مرجع سبق ذكره، ص12.
8. يوسف محمد عبد القادر، الحفاظ على الموروث الثقافي والحضاري وسبيل تنميته، الهيئة العليا للآثار والمتاحف والمخطوطات، جامعة صنعاء، ص 03.
9. فاروق أحمد مصطفى ومرفت العمشاوي، مرجع سبق ذكره، ص 242.
10. بشير إبراهيم الدعيبس، مرجع سبق ذكره، ص 30
11. أبي الفضل جمال الدين محمد ابن منظور، مرجع سبق ذكره، (مادة عمل)، مج 11، ص 474.

أ. أحلام أبو زيد - مصر



https://imagesvc.meredithcorp.io/v3/mm/image?url=https%3A%2F%2Fstatic.onecms.io%2F-wp-content%2Fuploads%2Fsites%2F24%2F2016%2F09%2Fgettyimages-163622167-1.jpg&q=65

دراسات شعبية في سلسلة الموسوعة الثقافية العراقية.. وأضواء جديدة على الحكاية المغربية

نعرض في هـذا العـدد لمجموعة كتـب صدرت عن "الموسـوعة الثقافيـة" وهي سلسـلة ثقافية شـهرية تتنـاول مختلـف العلوم والفنـون والآداب، تصدر عن دار الشـئون الثقافيـة العامة ببغداد. وقـد وقعنـا علـى مجموعة مـن الإصـدارات الـتي اهتمـت بفنون الموسـيقى والغنـاء والألعـاب الشـعبية العراقيـة ضمـن هـذه السلسـلة، والتي قد لا نجد حولها معلومات كافية على مواقع شـبكة المعلومـات الدولية، ومـن ثم فإن عرضهـا في جديد النشـر قد يفيد المختصـين في مجـال الثقافة الشـعبية مـن ناحية والقـارىء العام مـن ناحية أخرى، خاصـة أن المـادة العلمية لهذه السلسـلة كتبت في لغـة سـهلة، إلى جانـب التزامهـا بالمصـادر المرجعيـة الموثقة. وفي رحلة إلى شـمال أفريقيا وقعنا على دراسـة جديـدة في بحث الحكاية الشـعبية المغربيـة، لنتعرف على أصول هذه الحكايـات، وأبعادها الاجتماعية وتداخلها مع الأسـاطير والأحلام والاسـتيهام والأجناس السـردية. وكما يسـجل الكتاب فـإن عالـم الحكاية الشـعبية هو

عالم خفي الملامح تتناسل قضاياه باستمرار، مما جعله قبلة لمقاربات متعددة، تجد فيها غايتها لأنه مرآة الحياة العامة التي تعيشها الجماعة بكل مكوناتها.

الألعاب الشعبية في الحلة:

صدر عام 2016 عن سلسلة الموسوعة الثقافية رقم 155 الطبعة الأولى لكتاب الألعاب الشعبية لأولاد وبنات مدينة الحلة (1960 - 1990) للمؤلف محمد حمزة العذاري، ويقع الكتاب في 207 صفحة من القطع الصغير. ويشير المؤلف إلى أن الألعاب المتضمنة بالكتاب قد مارسها وهو طفل في منطقة "الحلة" ومن ثم فقد وضع كتابه بعد أن استشعر طغيان الإعلام والتكنولوجيا على فكر الأطفال وانفصالهم عن تاريخهم وهويتهم الثقافية، فالألعاب في الحاضر اختلفت في الشكل والجوهر عن الماضي، وذلك بعد أن غزت البيوت والصالات الألعاب الألكترونية وغيرها، فهي ألعاب تؤدى في أماكن ضيقة مغلقة ليست فيها حركة لعضلات الجسم ولا تعتمد على القوة البدنية أو تنميها، وإن كان البعض من ألعاب الأمس موجودًا في الوقت الحاضر إلا أنها محدودة وتمارس في مناطق دون أخرى. ويؤكد المؤلف على أن ما يهمنا من التراث هو الألعاب الشعبية التراثية، وبالتحديد تلك الألعاب الخاصة بالأطفال التي تناقلتها الأجيال عبر العصور، ونمتها وطورتها بما يتلاءم والتطور الحاصل في تلك العصور عبر الزمن. وتبدو أصالة تلك الألعاب وانتماؤها إلى عصور قديمة واضحة جدًا من خلال انتشارها بشكل ملفت للنظر، فهي موجودة في كافة بقاع وطننا العربي، وتُلعب بالأسلوب ذاته في العراق ودول الخليج وفلسطين والشام والمغرب العربي واليمن، إلا أن اختلاف اللهجات غيرت أسمائها، وإن كان ذلك يدل على شيء فهو الدليل الأكيد على أن منبعها واحد هو الحضارة العربية والإسلامية عبر العصور.

ويسجل العذاري العادات المرتبطة بألعاب الأطفال



في الحلة في فترة تقع بين عامي 1960 و1990، حيث اعتاد الأطفال ممارسة ألعابهم إما في الساحات القريبة من منازلهم، أو في الزقاق أمام بيوتهم، أو في باحة البيت (الحوش) فيما إذا كان واسعًا ومناسبًا لممارسة اللعب. وكانوا يلعبون العديد من الألعاب التي تنمي قدراتهم ومواهبهم، وتمنحهم المزيد من الصحة والعافية، وتغمرهم بالفرح والسعادة. وتختلف الألعاب الشعبية عن بعضها من حيث المضمون وطريقة الأداء، وتمارس من قبل الصغار ذكورًا وإناثًا على حد سواء، وإن كان هناك تخصص في بعض الألعاب، أي أن منها ما يمارس من قبل الإناث فقط ومنها ما يمارس من قبل الذكور والإناث معًا. كما أن الألعاب تختلف في أوقات لعبها فمنها ألعاب صيفية تمارس في الهواء الطلق، ومنها ألعاب شتوية تمارس في حجرات البيوت عند تجمع العائلة، ومنها ألعاب موسمية تمارس مرة واحدة في السنة، ومنها ما يخص مناسبات معينة، ومنها ما هو دائم يمارس في كل وقت. ويذكر المؤلف أنه قد شارك في ممارسة هذه الألعاب في الحلة في واحدة من أقدم محلاتها وهي محلة "التعيس"، حيث شاهد عن قرب الكثير من ألعاب البنات تُلعب في المحلة أو بين البنات من الأقارب، وقد صنف الألعاب كما شاهدها وسجلها إلى أربع مجاميع، تشمل الفصول الأربعة للكتاب، حيث حرص على تسجيل أسماء الألعاب كما يتداولها الأطفال، وقد جائت على النحو التالي:

أولاً: ألعاب الانتخابات:

وهي الألعاب الخاصة بانتخاب من سيبدأ اللعبة، وهناك طرق عدة لهذا النوع من الألعاب، حيث تمثل "قرعة" من أجل تحديد الفريق الذي سيبدأ باللعب أو الشخص الذي سيبدأ باللعب، ومنها "المحاججة أو الحجة: ويقولون (ياله خل نتحاجج) أي تعالوا نتحاجج، وتتم بأن يمسك اللاعبون بأيادي بعضهم ثلاثة ثلاثة، وذلك بأن يضع كل منهم يده اليسرى باليد اليمنى لزميله أو زميلته، ويعملون مثلثًا متساوي الأضلاع ثم يحركون أيديهم إلى الأعلى والأسفل وهم يرددون:

حجة الله والرسول ما بينه واحد زاغول..

وتستمر طقوس اللعبة لمرحلة الاختيار. وقد يتم الانتخاب باستخدام العملة المعدنية، أو بواسطة الزهر وذلك بالحصول على (الشيش) وهو الوجه الذي يحمل ست نقاط، أو "دو شيش" في حالة كون اللعبة تلعب بزهرين، ومن تلك الألعاب لعبة "الحية ودرج" ولعبة "الليدو" وغيرها.

ثانيًا: الألعاب الشعبية القديمة:

ويقصد المؤلف بالألعاب القديمة تلك الألعاب المتوارثة عبر الأجيال لعشرات بل مئات السنين، والخاصة بالأطفال والصبية في مدينة الحلة التي كانت معروفة بين الناس، ويلعبها أولاد محلاتها في تلك الفترة التي حددها المؤلف- الذي يؤكد دومًا على أنه مارسها مع الإخوة والأقارب في البيت أو مع الأقران أو في المدرسة الابتدائي. وتشمل ألعاب: امصبحكم بالخير- باجر عيد ونعيد- بلي.. يبلبول.. بلي- بيت بيوت- توكي ومحلق- جرّ الحبل- الجعاب- الجقلبمبة- الجلكة- حجنجلي بجنجلي- حدية بدية- حزورات- حنجيلة كافي- الدعبل أو الدعابل- دكي الملوح- الركيضان- السباحة- سمبيلة السمبيلة- سه سه سه مه مه مه- شده ياورد شده- شرطة وحرامية- الصكله- صندوكنه العالي- طباخ .. طباخ- طم اخريزه - الطيارة الورقية- غميضان وختيلان- الغميضه - فرارة الخيط (الخدروف)- قطار السريع- القفز بالحبل- كرة القدم- الكزوة- اللعابات -المحيبس- المرصع- النكيرة- النون والكلكلي- هوس..هوس- يحمصه يزبيبة- ايكول سلمان.

ثالثًا: الألعاب الشعبية الحديثة:

وهي تلك الألعاب التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين نتيجة التطور العلمي والتكنولوجي، ومنها ألعاب: أريد لون- بايسكلات- تايرات- التصاوير والطرق- التلفون- الجرخ- الجفرة- الحيه ودرج- سبعة والبيضة- الشطح- الطكطاكية- الطين الاصطناعي- العربانه- الفيشه- الليدو- لعبة الميكانو والمكعبات- الرزق ورق.

رابعًا: ألعاب الأعياد:

وهي الألعاب التي كانت تلعب في الحلة أيام عيد الفطر وعيد الأضحى، وهي ألعاب متعددة وبسيطة ببساطة العيش في ذلك الوقت، حيث قلة الإمكانات والحالة المادية المتواضعة لأغلب العوائل. ومن هذه الألعاب: البايسكلات- ديلاب الهوه- المراجيح- نركب بالعربانه- النفاخات.

واستخلص بعض الوظائف المرتبطة بهذه الألعاب، حيث لاحظ بعض المهارات التي يكتسبها الأطفال من خلال ممارستهم لبعض الألعاب منها مهارة التصويب، وتظهر في لعبتي (الدعبل) و(الجعاب)، ومهارة التفكير وتنمية الذكاء، وتتضح في لعبتي (الدعبل) و(الجلكة)، كما يكتسب الطفل مهارة استخدام الحواس كالسمع والتركيز من خلالها كما في لعبتي (الختيلة) و(الغميضان). أما القدرة على التحمل والمقاومة وتنمية القدرة على التوازن الجسدي فتظهر في لعبة (الحنجيله كافي) و(سباق الركض) و(جر الحبل). وقد حرص المؤلف في كل لعبة على تسجيل وصفًا دقيقًا لها مع تسجيل قوانين كل لعبة ومراحلها مع بعض الصور للتوضيح، كما سجل بعض النصوص والأهازيج المصاحبة لتلك الألعاب، مثال:

(لعبة شده ياورد شده) تُلعب من قبل البنات وعدد اللاعبات غير محدد، حيث يجلسن على شكل

دائرة وتقوم إحداهن التي تم انتخابها بالقرعة (الحجة) بالهرولة والدوران حول الدائرة وهي تنشد:

- شده يا ورد.. فتجيبها الجالسات.. شده،
- منهيه الورد شده؛
- فلانة الورد (وتذكر اسم واحدة من الجالسات) ثم تجيبها الجالسات: شده؛
- ضحكتها ورد شده؛
- كعدتها ورد شده؛
- كومتها ورد شده؛
- فتنهض البنت التي ذكر اسمها ثم تقول الأولى:
- دورتها ورد شده.

فتبدأ بالدوران ولكن عكس دوران الأولى، بينما تجلس البنت الأولى في مكان البنت التي نهضت، ثم تعاد الكرة بذكر اسم بنت أخرى حتى يأتي الدور على جميعهن.. وتنتهي اللعبة.

الأغاني الشعبية في هيت:

وصدر عام 2014 كتاب "الأغاني والألعاب الشعبية في هيت لعبد الرحمن جمعة الهيتي، عن سلسلة الموسوعة الثقافية رقم 138، في 118 صفحة. والكتاب يتخذ المنهج نفسه المرتبط باستدعاء الذاكرة التي شاركت في ترديد الأغاني والأهازيج، ومارست الألعاب الشعبية منذ عقد الستينيات حتى الآن، غير أننا قد انتقلنا الآن إلى منطقة أخرى في العراق الشقيق وهي مدينة "هيت" التي تتسع للكثير من الممارسات والعادات والتقاليد والفنون والحرف الشعبية. ويقدم المؤلف وصفًا لمدينة هيت مرتبطًا بإيقاع الحياة الشعبية المغناة، ففي المدينة مهن وصناعات شعبية عديدة، وكان العمل فيها جماعيًا يتطلب الكثير من التآلف والتكاتف لإنجاز أكثر، فكانت ترافق هذا العمل الجماعي أغان غاية في البساطة والأداء في مفرداتها وألحانها، فهي



المحفز الكبير في بذل الجهد يرافقه الغناء الجماعي الذي يشحذ الهمم، وذلك في عمليات إنزال الكايات إلى النهر وعمليات الحصاد وجني التمور، وعمليات السخرة والفزعة في بناء بيت أو أدامة النواعير، أو في عمليات نقل القير في دياجير الليالي المظلمة، وعلى صوت الأجراس المعلقة في رقاب الحمير. كما تُنشد أغان عذبة في أثناء عملية تهبيش الحنطة في الميجنة أو جرش البرغل في الرحى، إذ يبعث صوتها في النفوس شجونًا فتطربها.. وينشد الحايك وهو يعمل بجومته أغان غاية في الروعة والعذوبة، أو في السفر في الكايات المنحدرة نحو جنوب العراق. ويشير المؤلف إلى الأغاني المرتبطة باحتفالات الأعراس حيث طول فترة أيام العرس التي تتجاوز السبعة وما يرافق ذلك من غناء ولعب في عصاري الأيام ولياليها وحركة سير (السراديج) أصدقاء العريس المرافقين له قبل أيام عرسه إلى ما بعد انتهاء أيامه السبعة، فهم يرافقونه ابتداء من زفة العريس وما يصاحبها من هواسات شعبية وغناء وإقامة الدعوات والعزائم وغنائهم في دروب البساتين، كل هذا يشيع البهجة في النفوس.

ويستطرد عبد الرحمن جمعة في وصف الحياة الشعبية في هيت وارتباطها بالغناء الشعبي مشيرًا إلى أن وجود ساحات في المدينة قد ساهم في انتشار الغناء الشعبي، فكانت ملتقى العشاق ومحبي اللعب والطرب، حيث كان الرجال هم الذين

يمسكون بزمام الأمور في انتظام سير اللعب، ودعوة الآخرين إلى الالتزام بقواعد الأدب وسير أداء الوصلات الغنائية في الجوبي والمولية والساس.. ومن أسباب شيوع الغناء في المنطقة وجود النواعير المختلفة في سرعة دوران الواحد عن الآخر، وما تحدثه كل واحدة من هذه النواعير من أصوات موسيقية نتيجة دورانه بقوة الماء، فتسمع نغمات موسيقية تشبه سيمفونية رائعة لأعظم فنان هو الطبيعة. كما أن للنساء في هيت أغان خاصة، فهن يهدهدن الوليد في مهده بأنغام شجية وأغان رائعة، ومنهن من يغنين في الأفراح والأعراس غناءً جماعيًا، أو عند ختان أبنائهن، أو ينشدن في الاحتفال عند قدوم الحاج من مكة المكرمة، أو عند فوز أبنائهن في المسابقات الرياضية وفي تفوقهم المدرسي أو الديني بعد ختم القرآن الكريم. وكان إذا اتفق أربعة شبان على لعب الجوبي في بستان (ناعور شوكة) فإنهم يقيمون اللعب، وسرعان ما يزداد عددهم ليصبح أكثر من أربعين شابًا ورجلاً، يلعبون ويغنون ولا يربو عشاؤهم في بيوتهم عن حساء عدس أو ماش أو الهرطمان.. وكان يأتي إلى مدينة هيت مغنون متجولون يحملون الربابة فاستلطف الهيتي أصوات هؤلاء، فكانوا يكرمونهم على أغانيهم التي تطربهم وتدخل السرور إلى نفوسهم.

ويتألف الكتاب من حوالي أربعين أغنية شعبية، وعشرين لعبة.. غير أن المؤلف اهتم في مقدمته أكثر بالأغاني الشعبية التي سجل بعضها باسمها في سياقها الشعبي فجاء ترتيب الأغاني على النحو التالي: الميجنة - المولية - هلا يانور عيوني - يا ام اردانه - الميمر - الشوملي - اللاله ولاله ولاله - من يادرب - الوجن - الكسلة - البلوني بعشرته - اكعد ياناي - العيديه - خايب هو - على اللاي لوي - جان الكلب - بالمال بالمالية - يهدر هديري - ابن عمي - ابنيه ويا بنيه - يادريول السيارة / الراوية - ابو جناغ. هوسة (بالمختار احمد امنا) - على سناسل - المكحلة - لول بعد ليل يا عيني - يا وريقة بالطبشي - يالبنية يالبنية - نخلة طويلة - خشف النحرني / الهودلك - الوحيد امه - الهيركله - الهجع / اشرب كاسك / للمولف اسهردوم - خدري الشاي - يباع الورد / ام جرغد المايل اللومة / اللومة - اغنية الشمول - الساس - الإبوذية.

وقد حرص المؤلف على تسجيل نص الأغنية وكيفية تأديتها، وبعضًا من تاريخها، وعما إذا كان يصاحبها عنصر الرقص، أو إذا كان يؤديها الرجال أو النساء أو كليهما. وعلى سبيل المثال يصف الأغنية الأولى (الميجنة) بأنها من أغاني مدينة هيت وأعالي الفرات لم يُعرف مؤلفها، يؤديها الرجال والنساء معًا مع صفقات خفيفة بالأيدي وتمايل في الجسم. شاع غناؤها حتى وقت قريب ومازال بعض العوائل تغنيها في أعراس أبنائها، ويلازمها الرقص البريء، وهي تغنى على نغم العجم (ماهوري)، ويسجل نص الأغنية الذي يحتوي أربعة عشر بيتًا بدأت بـ:

الميج يابو الميج يابو الميجنة

لاتعني يا وليفي جيت آنة

يا ريام الواردة مشهد على

ومن عيون الناس يحفظهم على

يا ريام الوردة مشمش وتين

وناسفة زليفة على الكتف اليمين

هاتلي المصحف واحلفلك يمين

مايطب البيت غيرانت وانا.. إلخ

كما يسجل المؤلف بعض الأغاني ذات الأبيات القصيرة دون أن يلتزم بشروحات لها ربما لشيوعها وبساطتها وقصر كلماتها، مثل أغنية "الهجع" التي تقول كلماتها:

اجلبنك ياليلي اتنعش تجليبه

تنام المسعده وتكول مدريبه

وأغنية:

بسكوت اون بسكوت ما ورج أحد

فاضحني دمع العين يسكب ع الخد

أما الجزء الخاص بالألعاب الشعبية فقد سجل المؤلف ما يقرب من عشرين لعبة، واهتم بشرح قواعدها وأدواتها ومراحلها، وشرح بعض المفردات المستغلقة فيها. وقد جاءت مجموعة الألعاب بالكتاب تحمل العناوين التالية: لعبة الخوزل - لعبة صمينة صمينة - لعبة النزل يادود النمل - حوس عجريب - لعبة الأفرار والغيبة - دور دهانه - لعبة الكعاب - لعبة الدعبل / الأورطة / النكيرة - الطيارة الورقية - عشة وعصفورة - المشاويش (المصاريع) - لعبة الحاح - لعبة الكورة - المفقاس (مصياد الطيور المهاجرة) - الشقة - النشابة - ألعاب الذكاء - لعبة صينية - المحيبس - الألعاب النهرية - ألعاب أخرى.

ويشير المؤلف إلى أن الكثير من واضعي الألعاب المسلية اعتمد على تطوير وتنمية القوى الجسمانية للإنسان، وإظهارها بمظهر ترق به ليكون ذا قوة بدنية وعقلية متنورة لخلق فتوة ممتلئة صحة وعافية مدافعة عن مدنهم الصغيرة ضد هجمات اللصوص، خاصة في الفترة المظلمة أواخر أيام الدولة العثمانية. فابتكرت ألعابًا تعنى بذلك إضافة إلى أنها تعتمد في بعضها على الكر والفر والخوزل وقطع الإمداد، فتجسدت في ألعاب الخوزل والتدريب على التخفي والتنصت والحدس، وذلك في لعبتي (الغيبة والنزل يادود النمل). والتأكيد على التدريب الرياضي وبناء القدرة الجسمانية في لعبة (صمينة الصمينة) ذات الاستمرارية العالية في الأداء، وتدريبات الفتيان والشباب على الركض والمطاولة فيه في لعبة الإفرار وسباق الخيل وألعاب السباحة، والتأكيد على حسن التصويب إلى الهدف بتكرار لعب المشاويش (الألعاب العظيمة)، وهذه كلها تصب في تنمية القدرات الجسدية لبناء الفتوة العربية التي درجت عليها العوائل في مدينة هيت.

آلات الأطفال الموسيقية

وصدر عن سلسلة الموسوعة الثقافية عام 2012 كتاب "آلات الأطفال الموسيقية الشعبية



والتقليدية في التربية" لمؤلفه حسام يعقوب اسحق، تحت رقم 119، في 143 صفحة. ويشير المؤلف إلى أن هذا البحث يركز على استعمال الآلات الشعبية والتقليدية العراقية القديمة، التي يمكن تصنيعها محليًا، ومنها ما باستطاعة الأطفال صناعته بأنفسهم، في البيت أو الصف وبإشراف المعلم، لأن صناعة الآلة الشعبية، وتعلم العزف عليها جماعيًا، يهيئ للطفل فرص تعلم موسيقاه الشعبية عن كثب، وبشكل غير مباشر. كما يهتم البحث بتوجيه المربين الموسيقيين نحو استثارة الأطفال لاكتشاف الأصوات الموسيقية من بيئتهم، ابتداء بالأصوات المألوفة، التي يمكن أن يؤدوها بأطرافهم (الأيدي والأرجل) وبأبدانهم وحلوقهم، وانتهاء بالأصوات التي تصدر عن الآلات الموسيقية الشعبية، لجعل الطبيعة أساسًا للمعرفة الموسيقية الابتدائية، ولكي يتعلم الأطفال إدراك العلاقة السببية للأصوات (حدتها وشدتها وجرسها).

ويقدم حسام يعقوب بعض التوجيهات العامة في طرق تدريس الآلات، مشيرًا إلى أن صيغ التعرف على الآلات الموسيقية الشعبية وممارستها تتنوع حسب سن الطفل، فإذا كان لأطفال الصفوف المبتدئة (الأول والثاني)، الإكثار من استخدام آلات الإيقاع، فإن أطفال الصفوف الوسطى (الثالث والرابع) والعليا (الخامس والسادس) يتعرفون

على آلات أكثر تنوعًا وأصعب تقنية كالشبابة وبعض ذوات الأوتار وغيرها. ويستطرد المؤلف في تسجيل التوجيهات المهمة من قبل المعلم للتلميذ، فيشير إلى أنه على المعلم البحث عن الآلات والأدوات الشعبية الموسيقية المعروفة في منطقته والمناسبة لاستخدامها في الدروس، وتصنيعها أو تعليم الأطفال طريقة صناعتها. وتربية الإبداع الفطري لدى الأطفال إما بصيغة العزف البحت أو بإنشاد الكلام المنظوم أو الغناء. كما أن المعلم مطالب بتطوير قدراته الشخصية في التوزيع للآلات الموسيقية التي يعلمها للأطفال بالطريقة الشفاهية. إذ أن على الأطفال العزف والغناء على السمع شفاهيًا، كما يجب تخفيف شدة صوت الآلات الموسيقية المرافقة لكي لا تطغى على الغناء أو الإنشاد. ومن التوجيهات أيضًا وجوب جلوس الأطفال بشكل نصف دائرة بحيث تقع على يمين المعلم الآلات الثقيلة الصوت، وعلى يساره الحادة الصوت، وتقع آلات الإيقاع في الخلف. ثم يسجل المؤلف في جدول مفصل عدد الآلات التي يجب توافرها لاستيعاب 30 طفلاً من أطفال صفوف المدرسة الابتدائية، أي ما يعادل صف كامل تقريبًا.

وينتقل يعقوب لاستعراض الآلات الموسيقية الشعبية والأدوات، فيبدأ بآلات النفخ الهوائية، والتي جاءت على النحو التالي: 1- المصفرة 2- ذات الريشة، ومنها: المزمار- مزمار بالون، 3- النفيرية، ومنها: إطار الدراجة- القوقعة الحلزونية. ثم الهوائية المقيدة ومنها: الفرارة- صفارة الإنذار- ورق الحشائش. ثم الهوائية المطلقة، ومنها: ذات الخور- الخدروف- الدوامة- النفاخة؛ أما الآلات ذوات الأوتار فمنها: النقرية، ومنها آلات: القانون- السنطور- العود. والجرية (القوسية) التي تصوت أوتارها بالجر عليها بالقوس، ومنها: الربابة البدوي. أما الآلات ذوات الجلد أو آلات الإيقاع فمنها: المفردة الجلد، ومنها آلات: الرق- الدف- البندير- المزهر- المربع- الطبلة- النقارة. ثم الآلات مزدوجة الجلد ومنها: النوبة (الطبل الكبير)- الدنفة (أصغر من النوبة بما يقارب الثلث)- المرواس (الطبل الصغير)- الطبيل. أما الآلات الاحتكاكية فمنها: الوغواغة، ثم المستجيبة ومنها: المشط- الزمارة. أما آلات الموسيقى الشعبية المصوتة، فتصنف إلى عدة أنواع هي: الجوفية، ومنها: الجُحلة- الأصيص. ثم الحفيفية، ومنها: الكشاشة- الأكياس. ثم المقرشة، ومنه: الجوز- الخشخاشة- إطار الرق- الخرخاشة- الشنشانة. ثم المفرقة، ومنها: اللسان- الأصابع- ورق الورد- البالون المنفجر- القنينة- المطاطة- الفناجين- الطوب. أما المخروطة والمحكوكة، فمنها: المسننات- القصبة- الطقطاقة- عجلة الدراجة- المسامير- المصقلة- غطاء الكولا. ثم الآلات المصفقة، ومنها: الكف- الركبة- القدم- القبقاب- الصفاقات- الكستناء- الصندوق- الشخاطة (علبة الثقاب)- جوز الهند- الملاعق- الطير الخشبي- الصنيجات- الشكشات- الكماشة- الصنوج. أما الآلات الجرسية فمنها: الأجراس- النواقيس- الكاسات- الصيص. ثم قسم الآلات الصفيحية والصنجية إلى: الصفيحة المعدنية- علبة الصفيح- الصينية- أواني الطبيخ- الصنج. ثم الآلات الحجرية، ومنها: الحصى- الزجاجية. الآلات الخشبية، ومنها: لوح الخشب- الخشبية (الكسيلفون)- الرحلة المدرسية- العلب- القصبية (الكسيلفون القصبي). ثم الآلات المعدنية ومنها: المعدنية (الميتالفون)- الجلاجل- الجريسات- المراوح- الهاون- المثلث. وأخيرًا الآلات النابضة، ومنها: النابض- السانسة. وقد حرص المؤلف في عرضه للآلات الموسيقية بالكتاب على توثيق كل آلة مبينًا: اسم المادة التي تصنع منها، وصفة الأداء وكيفيته، وشكل الأداة وكيفية استعمالها، ومكانة الآلة الموسيقية، ومحاكاة الصوت الصادر عن الأداة أو الآلة الموسيقية، ثم الغرض من استعمال الآلة، مع صورة خطية لكل آلة.

مثال: (الوغواغة) بودقة من الفخار قطرها 4 – 7سم، تغطي فوهتها بغشاء جلدي، يلصق بالصمغ، وتخترق الغشاء من المركز خصلة من

شعر ذيل الخيل، طولها 10 سم تلتف برخاوة حول أخدود في طرف مقبض من الخشب. ويمسك الطفل بالمقبض، وبعد أن يبلل بلعابه، موقع احتكاك الشعر بالمقبض الخشبي، يلوح بالوغواغة بحركة دائرية، لجعل البودقة تدور حول المقبض، ما يؤدي إلى احتكاك الشعر بالخشب وإحداث ذبذبات تنتقل، عبر خصلة الشعر، إلى الغشاء الجلدي الذي يكبر صوتها، فيسمعه الطفل بشكل "وغوغة" مختلفة الأجراس والمقادير. وبوجود أحجام مختلفة من الوغواغات، يمكن إحداث مؤثرات صوتية تعبيرية مناسبة لمشاهد كثيرة مختلفة، ويمكن صياغتها بالاستعاضة عن البودقة بالعلب والأكواب البلاستيك. (الماصول) صفارة طينية، معروفة في منطقة الفرات الأوسط، مثلثة الشكل ومجوفة من الداخل، يوجد في زواياها ثلاثة ثقوب، الأول للنفخ والآخران يسدهما الطفل ويفتحهما بأصابعه لإخراج نغمات مختلفة. وفي أحد وجهيه ثقب مثلث الشكل يتحطم تيار الهواء المزفور على حافاته الحادة، فيؤدي إلى تذبذب الهواء داخل الآلة وإخراجه صوتًا صفيريًا، وباختلاف حجم اللعبة تختلف النغمات التي تخرجها. وينهي المؤلف كتابه بعرض لأنواع المضارب المستخدمة في النقر على الإيقاع، ومنها البسيطة والمركبة. ثم قدم سجلاً مفصلاً بالرموز البيانية للآلات الموسيقية الشعبية، واقتراحات للأحاديث الصفية والتقارير.

الحكاية الشعبية المغربية

صدر عام 2016 عن معهد الشارقة للتراث كتاب "أضواء على الحكاية الشعبية" للباحث المغربي محمد فخر الدين القاسمي، ويقع الكتاب في 172 صفحة من القطع المتوسط، ومؤلف الكتاب مهتم ببحث الأدب الشعبي عامة والحكاية الشعبية المغربية بصفة خاصة، حيث قدم العديد من الدراسات حول الحكاية الشعبية وتوثيقها ميدانيًا، فضلاً عن إعادة تقديمها للأطفال منذ ما يقرب



من عشرين عامًا حتى الآن، فصدر له كتب: دفاعًا عن الحكاية الشعبية -- 2002 موسوعة الحكاية الشعبية - 2005 الحكاية الشعبية في دكالة - 2009 سلسلة حكايات من التراث الشعبي المغربي لأطفال المرحلة العمرية 9 سنوات 2007 - سلسلة حكايات من التراث الشعبي المغربي لأطفال المرحلة العمرية 6 سنوات - 2013 سلسلة قصص الأطفال أجيال ابتداء من 4 سنوات - 2013 الحكاية الشعبية المغربية: بنيات السرد والمتخيل - 2014 دراسة في خراريف الإمارات - 2014 المتخيل في الحكاية الشعبية 2014، وأخيرًا الكتاب الذي بين أيدينا "أضواء على الحكاية الشعبية".

ويشير المؤلف في كتابه إلى إشكالية محورية تفيد بأن الانتشار السردي للحكاية الشعبية المغربية يتقلص باستمرار، فالساكنة لم تعد تقبل على هذا النمط من السرد كما كانت في الماضي بحكم تغيرات الحياة وسرعتها، وبحكم النظرة السلبية التي ما فتئت تنمو تجاه مختلف أشكال السرد التقليدية. فالمتلقي لم يعد يطلب الاستماع إلى هذه الحكايات التي كانت تؤنس ليالينا وتقوي روابطنا الاجتماعية والأسرية وتغني مخيلتنا، والراوي ما زال يختزن في ذاكرته المتعبة هذه الحكايات كالجمر تحت الرماد الذي يختنق، وقد يأتي عليه بفعل الزمن والإهمال. كما أشار إلى ضرورة إعادة النظر في تصنيف الحكاية

الشعبية إلى: حكاية عجيبة، وواقعية، ومرحة، وحكاية حيوان؛ لامتزاج أجناس الحكاية الشعبية وتداخل عناصرها ومكوناتها، لأن مصدرها واحد وهو الشعب، وهو يعبر عن آلامه وآماله وأحلامه وأعياده، وهذا بالضبط ما أشار إليه "فون دير لاين" غير مرة في كتابه "الحكاية الخُرافية" بقوله: "ترتبط الحكاية الهزلية بالحكاية الخُرافية ارتباطاً وثيقاً... وقد سبق أن رأينا كيف أن حكاية البطولة ترتبط ارتباطاً بالحكاية الخُرافية... ولابد من أن نفترض أن الحدود بين الحكاية الخُرافية وأسطورة الآلهة ليست دائماً مؤكدة".

وارتبط منهج جمع وتوثيق مادة الحكاية الشعبية بالكتاب إلى اقتناع المؤلف بأن متن الحكايات قد حافظ على طابعها الشفهي، إذ أن الكتابة أو الترجمة أو حتى النقل إذا كان محرفًا يؤثر في طبيعة النص، وقد قام بعمل استبيان شمل مجموعة من مناطق: مراكش- قلعة السراغنة- ميدلت- وارزازات- الرباط- بني ملال- سلا- آسفي- دمنات- الدار البيضاء- فاس- المحمدية- الرشيدية- القنيطرة- الخميسات، وهذه العينة تعطي صورة صادقة عن واقع الحكاية الشعبية المغربية وعن أشهر الحكايات التي ظلت الذاكرة الشعبية المغربية محتفظة بها. ويناقش القاسمي في كتابه موضوع "مجتمع الحكاية الشعبية" مشيرًا إلى أن المقصود هنا هو الإطار العام الذي أنتج الحكاية الشعبية بحسبان أن له شروطه التاريخية ومواصفاته الخاصة، وهو مجتمع أصبح الآن في عِداد الماضي بحكم التغيرات الاجتماعية الأخيرة . وأشار إلى أن الحكاية هي الحلم الجماعي الذي يهرب فيه الجميع من ذواتهم ويحققون خلاله رغباتهم الدفينة.. عالم مفتوح لكل أنشطة المتخيل: تختلط فيه السخرية والمرح بعنف الرغبات الطفولية، وتطلق فيه حكمة السنين منظومة أحوال البشر من جديد.. فهذه الحكايات المغاربية تعبر أحسن من الدراسات الوثائقية عن بعض من روح المغرب، بعض الأشياء الأقرب إلى كل رجال الأرض.. فالأشخاص في مجتمع الحكاية الشعبية سجل لما تكلم به غيرهم.. ويحمل مجتمع الحكاية الشعبية كلام غيره ويضمن استمراريته، ويقوم بالاستشهاد به لأنه يمثل الحقيقة المطلقة، لذلك يستحضره في كل محطات حياته كلما اعترضته مشكلة، أو عرض له مجلس أنس، أو أراد تربية أبنائه أو أبناء غيره.

ثم يتعرض الباحث للحكاية الشعبية والتنشئة الاجتماعية، متسائلاً: ما القيم التي تنقلها الحكاية للناشئة؟ وكيف تفهم الحكاية محيطها وتؤول العلاقات الاجتماعية؟ وكيف تتصور وضعية الطفل والراشد معًا، ملخصًا مجموعة القيم التي تتضمنها الحكاية الشعبية المغربية، في مقدمتها: ضرورة استعمال الحيلة لتأمين المنافع ومواجهة الأخطار، وعدم احتقار الإنسان لمن هو أضعف منه. ثم يبحث في السيولة السردية للحكاية الشعبية، ليجد أن طبيعة الحكايات المتداولة من خلال عينة المتلقين، يمكن الكشف عنها من خلال عرض لائحة للنصوص الحكائية الشعبية المغربية المتداولة في الوطن، منقسمة إلى أربع مجموعات هي: حكايات دينية وتاريخية وأسطورية- حكايات أو جزء من حكايات مرتبطة بالاعتقاد الجمعي- حكايات الحيوان- حكايات أخرى.. شملت جميعها سبع وسبعين حكاية، مؤكدًا على أنه ليس هناك حدود فاصلة نهائية بين هذه الحكايات، لأن التداخل بين هذه الحكايات واقع لايمكن إنكاره. فالحيوان حاضر في مختلف المجموعات الحكائية، كما أن المعتقد الجمعي يصاحب مختلف أنواع الحكايات حتى الغارقة في الخيال، لأن الاعتقاد الجمعي لا يميز بين الواقع والخيال. وينتهي هذا الجزء من الكتاب ببحث الحكاية الشعبية والثقافة الشعبية، مشيرًا إلى أن الحكاية الشعبية جزء من الثقافة الشعبية السائدة في المجتمع، وبالتالي فإن كل مقاربة لنصوص الحكاية الشعبية ينبغي أن تأخذ مكونات ومبادئ الثقافة الشعبية.

وينتقل القاسمي لمبحث "الحكاية الشعبية والأسطورة" ليتفق مع فلاديمير بروب على أنه من الصعب الفصل بين الحكاية والأسطورة، فنحن لا

نستطيع تحديد طبيعة العلاقات التي تجمع بينهما، والشيء الذي ينبغي عمله هو حسبان الأسطورة أصلاً من الأصول الممكنة للحكاية. ويقدم عدة نماذج من الحكايات الشعبية العربية والمغربية للتدليل على هذا المدخل. فالعفريت الذي يسكن في الغابة يحرس كنوزًا كثيرة لاتنفذ، لكنه لايعطيها من دون مقابل، لذلك فهو يطالب الحطاب بأن يزوجه بأصغر بناته مقابل صناديق من الذهب. ويتخذ هذا الكنز شكل مهر، وهذا الزواج يحيلنا إلى اعتقاد آخر يأهل المتخيل الشعبي، وهو إمكان زواج الجن بالأنس. وعلى هذا النحو فإننا نلاحظ أن الحكاية الشعبية قد حافظت على بعض مظاهر الأسطورة، لكن البطل فيها فقد اسمه وهويته. وفي مبحث "الحكاية الشعبية والحلم" يصدر المؤلف لنا سؤالاً يحاول الإجابة عليه: هل يمكن عدّ الحكاية الشعبية بما تحمل من عوالم متخيلة حلمًا جماعيًا؟ وما العلاقات المحتملة التي تجمع بين حكاياتنا الشعبية وأحلامنا الأكثر عمقًا؟.. إن الجواب عن هذه الأسئلة سيؤدي بنا إلى الحديث عن الحلم وعن لغته الرمزية، وخاصة عن وضعية الحلم في المجتمعات التقليدية عندما كان الإنسان يصدق بسرعة ما يراه في أحلامه، وكأنه يعيش الواقع من جديد. ويبحث المؤلف في هذا الإطار في ثلاثة موضوعات رئيسية هي: طبيعة الحلم- الحكاية الشعبية والاستيهام- الحكاية الشعبية المغربية بين الحلم والاستيهام، من خلال محاور: الرجوع إلى بطن الأم- استيهام تحطيم الجسد- استيهام الفطام- استيهام الولادة- استيهام المشهد البدائي. ويستخلص من خلال تحليله لعلاقة الحكايات الشعبية بالحلم والاستيهامات أن الحكاية الشعبية المغربية هي أقرب إلى أن تكون حلم الإنسان المغربي من أن تكون سردًا لمجموعة من الوقائع التي شهدها الناس وعاشوها في الواقع التاريخي. إنها مرتبطة بالحلم الجماعي لأنها المعبر عن أحلام الجماعة واستيهاماتها الذي اختزنتها الذاكرة الشعبية أجيالاً عديدة، وعبرت عنها رمزيًا في مختلف إنتاجاتها الذهنية.

أما المبحث الأخير في هذا الكتاب فكان محاولة من المؤلف للمساهمة في تجنيس الحكاية الشعبية، مشيرًا إلى الحكاية الشعبية ونظرية الأجناس السردية الشعبية، وتبادل الحكاية الشعبية، وأخيرًا يقدم الباحث- على عكس التيار المتبع- في نهاية الكتاب تعريفًا للحكاية الشعبية، وكأنه يؤكد على أن المفهوم الذي توصل له هو نتاج ما قدمه بالكتاب منذ البداية.. فالحكاية الشعبية المغربية شكل بسيط مرتبط باللغة العامية واشتغالها عن طريق السرود الشعبية كإبداع تلقائي يتخذ منابعه من الأعماق الغامضة للروح الشعبية، حيث تُنسى أسماء المبدعين وتُفقد.. لأنهم مجرد حلقة وصل بين المنتج والمتلقي اللذين لا يمكن الفصل بينهما بحال من الأحوال: "فالحكاية الشعبية هي إبداع مجهول لأنه نابع في نفس الوقت من الذاكرة الشعبية والإبداع الفردي الخاص بالراوي العبقري الذي يعد فنانًا كاملاً يحين المحكي من دون أن يخلخل الخطاطة السردية". إن الحكاية كائن لغوي معقد يتكون من كلمات وجمل وملفوظات، فكل حكاية هي نسيج من الكلمات والسكتات والنظرات والميمات والحركات. والحكاية وسيلة أساسية لمساعدة الذاكرة "فالحكاية لها بنية ثابتة، تنتقل من جيل إلى جيل، بشكل قبلي.. حيث يمكن أن يتدخل المتلقي ليصحح السرد أو ينبه الراوي إلى خطئه". الحكاية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالشعب الذي أنتجها، فهي مرتبطة بالمرحلة الشفاهية التي عاشها هذا الشعب، وهي تقوم بطريقة غير مباشرة بوصف حياته وأحلامه وآماله ومتخيله.. ويمكن أن نختزل "ثوابت الحكاية" في خمسة محاور هي: كونها محكيًا- كون أحداثها تدور في الماضي- انغلاقها- غياب العمق ودواخل الشخصيات- محافظتها على قدراتها الشفاهية.